

دراسات في بناء النص الشعري

ديوان الشاب الظريف
شمس الدين محمد بن عفيف الدين
سليمان التلمساني

الدكتور
محمود شاكر الجنابي





دراسات

في بناء النص الشعري

ديوان الشاب الطريف

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/12/4196)

الجنابي، محمود شاكر
بناء النص الشعري: ديوان الشاب الظريف / محمود شاكر الجنابي
عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013
() ص

ر.ا: (2013/12/4196) .

الواصفات: / الشعر العربي // النقد الأدبي // التحليل الأدبي

تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright (R)
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-572-82-2

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاذع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس: +962 6 5353402 خلوي: +962 7 95667143

من.ب: 520946 عمان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

دراسات

في بناء النص الشعري

ديوان الشاب الظريف

شمس الدين محمد بن عفيف الدين سليمان التلمساني

(661 - 688 هـ)

الدكتور

محمود شاكر ساجت منديل الجنابي

الطبعة الأولى

2014 م - 1435 هـ



الفهرس

9	المقدمة
11	التمهيد

الفصل الأول

المستوى الموسيقي

19	مقدمة
21	المبحث الأول: الانماط الایقاعية الثابتة
21	اولا: الوزن
27	الأوزان الشعرية (محور الشعر):
30	الكامل
37	الطويل
40	البسيط
42	الوافر
44	السريع
46	المنسرح
48	الرجز
51	الرمل
53	الخفيف
55	المجث
57	المتقارب
58	المديد
59	الهرج
60	فنون مستحدثة
60	الدوبيت
62	الموشح



63	ملاحظات واستنتاجات
70	ثانيا: القافية
74	القافية المقيدة:
76	القافية المقيدة المجردة.
76	القافية المقيدة المردوفة
77	القافية المقيدة المؤسسة
78	القافية المطلقة
84	القافية المطلقة المجردة
85	القافية المطلقة المردوفة
86	القافية المطلقة المؤسسة
86	ملاحظات واستنتاجات
90	المبحث الثاني: الانماط الالقاعية غير الثابتة:
90	التصريح والتقفية والتدوير
95	الجناس
102	التصدير
104	الطباق
106	الموازنة
109	المحسنات المعنوية
109	التورية
111	حسن التعليل
111	المدح بما يشبه الذم
112	اللف والنشر

الفصل الثاني المستوى التركيبي

115	المبحث الثاني: بناء القصيدة:
-----	------------------------------



115	المدخل
116	أولاً: القصيدة المركبة:
117	مقدمة القصيدة
127	حسن التخلص
129	الغرض الرئيس
148	ثانياً: القصيدة البسيطة:
158	ثالثاً: القطع والبتر:
165	رابعاً: المقطعات:
176	خامساً: بناء التفتة:
181	المبحث الثاني: بناء البيت:
181	مدخل
181	أولاً: بناء البيت من حيث علاقته بغيره
181	العطف
193	الشرط
194	السرد القصصي
200	التضمين أو الاقتضاء
207	ثانياً: بناء البيت بوصفه وحدة مستقلة:
208	التقديم والتأخير
214	الحذف
219	الاعتراض والزيادة
222	الاستفهام
229	الشرط
233	حروف الجر

الفصل الثالث

الصورة الشعرية:

237	المبحث الأول: الصورة في شعر الشاب الظريف
263	المبحث الثاني: مصادر الصورة عند الشاب الظريف
236	أولاً: القرآن الكريم
268	ثانياً: المصادر التراثية
275	ثالثاً: الطبيعة والبيئة
285	المبحث الثالث: الصور البيانية عند الشاب الظريف
285	أولاً: الصور التشبيهية
300	ثانياً: الصور الاستعارية
310	ثالثاً: الصور الكنائية
351	الخاتمة
321	المصادر والمراجع



المُقدِّمة

الحمد لله الذي علّم الإنسان بالقلم، وآتاه الحكمة ومجامع الكلم، وفضّله على كثير من الأمم بأن جعله وارث الأنبياء بالعلم، وصلى الله على سيدنا محمد خاتم النبيين وإمام المرسلين وعلى آله وصحبه الغرّ المحجلّين وتابعيهم ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.
وبعد...

فلله الفضل والمِنَّة بأن جعل العلم لنا جُتّة، وأنار لنا الطريق، وهدانا إلى سبيل العلم والتعلم، وجعلنا جنوداً للعريّة نذبُ عنها ونهمل من رضاها.

حتى سنحت لنا الفرصة كي نستشّق من عبق التاريخ بعض نسماته، ونجلو من سماء الأدب عن واحدٍ من كوكباته التي بزغت في القرن السابع الهجريّ بعد سقوط بغداد، والذي يُسمّى هو والعصور التي تلتها ظلمًا وعدوانًا بالعصور المظلمة. فكان ذلك دافعًا لاختيار هذا الموضوع، ولبيان أنّ تلك العصور لم تكن تُمثّلُ المحطّات للأدب والعلم، وإنما هي امتدادٌ لما سبق، فقد قيّظَ الله للعلم في كل زمان رجال يحملون لواءه ويرتقون به إلى عليائه، كلّما دَوَّتْ زهرته في مكان زرعو له رياضًا في أماكن أخرى، وسحّ وأبله كلّما وجد له أرضًا خصبة موطنة الأكناف وارفة الظلال.

وقد دلّ على الشاب الظريف بزوغ نجمه في عصره، ومعدن أشعاره التي تخلب النفوس قبل الأبواب حتى أنهم كانوا لا يُقدّمون عليه أحدًا من الشعراء في عصره. على الرغم من ذلك لم يحظَ بالدراسة والاهتمام الكافيين في العصر الحديث، سوى دراسة واحدة هي (الشاب الظريف: حياته، وشعره) للباحث محمد شاکر لم يسلط الضوء على ديوانه بشكل معمّق.

ولأنّ دراسة البناء الشعري تساعد على تفهم أعمق للشعر من خلال سبر مغاوره، ومعرفة علاقاته وأواصره، وثقّفهم أنماطه وأساليبه ولغته وصوره، لذلك كان الاتجاه إلى هذا الجانب.

وقد اعتمد البحث على ديوان الشاعر بتحقيق الدكتور صلاح الدين الهواري التي صدرت عن دار الكتاب العربي 2004 ؛ لأنها الطبعة الأخيرة وهي أكثر تنسيقًا من الطبعات السابقة، كالطبعة التي صدرت بتحقيق الاستاذ شاکر هادي شکر 1968، والذي اصدر طبعة ثانية منها في عام 1985 مع ملحق بالأشعار التي لم ترد في الديوان، وقد اعتمد الهواري على هاتين الطبعتين كثيرًا، كذلك المستدرك الذي صنعه محمد شاکر الربيعي في رسالته للماجستير، والمستدرك الذي صنعه الدكتور عباس هاني الجراخ، وقد استثنى الباحث بعض القطع المتدافعة النسبة مع غيره من الشعراء أو ثبت أنها ليست له كالقطع (1 - 2 - 4 - 5) التي وردت في مستدرك محمد شاکر ناصر الربيعي في رسالته للماجستير (الشاب الظرف حياته وشعره، جامعة الكوفة، 1999، صفحة 138 - 140)، فقد سلّم الباحث أنها



للشباب الظريف مع انه خرجها ايضا من ديوان والده، والقطعة رقم 386، فقد ذكر الدكتور الجراخ في بحثه (ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك الذي نشره في مجلة الذخائر العدد 13 - 14 صفحة 295) انها للصفيدي، وكذلك القطعة التي تليها ذكر انها للشاعر سيف الدين المشد، كذلك وجدت ان القطعة رقم 394 هي للشاعر الاسعد بن ابراهيم بن بليطة وردت في مجموع شعره الذي اوردته في كتابي : (مع الشعر والشعراء في الاندلس، شعر الاسعد بن ابراهيم بن بليطة الذي صدر عن دار غيداء في الاردن، 1434-2012، صفحة 63 - 64)، فضلا عن 25 بيتا وردت مكررة في ملحقات الديوان و4 ابيات وردت مكررة في مستدرك الربيعي، ومستدرك الدكتور الجراخ وهي موجودة في الديوان. هذا وقد اشتمل البحث على: مقدمة مختصرة لأهمية الموضوع، وسبب اختيار البحث، ومحتوياته. فضلا عن التمهيد الذي احتوى نبذة مختصرة عن حياته وتأثير البيئة التي عاشها في أغراضه الشعرية.

وقام البحث على ثلاثة فصول:

عني الأول منها بالمستوى الموسيقي وأنماطه الإيقاعية سواء أكانت ثابتة الوزن والقافية، أم متغيرة تصريع، تدوير، تصدير،.... مع مقدمة مختصرة في بيان علاقة الوزن بالأغراض الشعرية والعاطفة أو علاقة الأخيرة بالأغراض الشعرية. مُنطلقاً من أهمية هذا المستوى الذي من خلاله نميز بين الشعر والنثر.

أما الفصل الثاني، فقد اشتمل على: البناء الشعري بمختلف تشكيلاته بدءاً من أكبر وحدة فيه وهي القصيدة بنوعها (الركبة والبسيطة) تبعاً لطريقة العرض من العام إلى الخاص، ومن ثم بناء المقطوعة والنثفة، وبناء البيت من خلال علاقاته بغيره أو من كونه وحدة مستقلة (تقديم وتأخير وحذف واستفهام...).

وفيما يخص الفصل الثالث، فقد اشتمل على: مدخل لدراسة الصورة من خلال الأغراض الشعرية وتمثلها من خلال العاطفة والخيال، ومن ثم الإشارة إلى أهم مصادر الصورة لدى الشاب الظريف الموروثة وغير الموروثة حتى نصل في النهاية إلى دراسة الصورة البيانية من تشبيه واستعارة وكناية.

وأخيراً كانت الخاتمة التي أدرجنا فيها بعض الاستنتاجات والملاحظات التي توصل إليها الباحث. وإلى كل من مد يد العون وكان له أثارة من فضل، جزاهم الله عني خير الجزاء، ويسر لهم في العطاء، ومد لهم بالنعمة أسباب البقاء.

فالحمد لله الذي قدر فيسر، وأجزل العطاء فأكثر، اللهم بما أنعمت فزد.

والله من وراء القصد، وهو ولي التوفيق.

التمهيد

خبا سراج الحضارة في عاصمتها بغداد، وذوت شمعتها بعد أن (اندفقت على البلاد العربية سيول الأعاجم والأتراك وغيرهم من الشعوب التي لم تُقَمِّ للمدنيات وزناً، فدُكَّتْ أركان البناء القوائم، وعفت على آثار صروح الثقافة الشاهقة، ونشرت القلق والفوضى، فانصرف الناس عن الجهد العلمي، وراحوا يَتَّقُونَ ضربات الأيام، ويعَدُّون نوائب الحدثان)⁽¹⁾. وكان أولئك الغزاة مثل النار في الهشيم، لم تبق ولم تذر شيئاً إلا أتت عليه، وكان (بدء الانهيار التام بسقوط بغداد سنة 1285م -الموافق 656 هـ على يد هولاكو حفيد جنكيز خان، الذي أباحها أربعين يوماً لجنده، يقتلون رجالها، ويخربون عمرانها، ويرمون كتبها في دجلة)⁽²⁾. فعمَّ الذبول والخمول، و(أغطشت سماء الأدب العربي في عصر المغول، فعميت البصائر وضلت القرائح، ومشى الناس في دياجير الجهل حيارى لا يرون مظاهر الحياة حتى يضيئهم شارق في سماء مصر، أو بارق في جو الشام)⁽³⁾. ومن هذه البوارق وتلك الشوارق كان الشاب الظريف ذلك أن هذين البلدين (حفظا وجود اللغة، ورفعوا سقوط الأدب، وجمعوا شمل العلم، ولولاهما لانقطع ما بين الأديين القديم والحديث)⁽⁴⁾. ولانقرط عقدهما، فكانت (القاهرة بعد سقوط بغداد والأندلس قد أصبحت مركزاً للمجتمع العربي الإسلامي، فوفد إليها العلماء من كل مكان، فوطأ لهم السلاطين أكنافهم، وأنزلوهم منزلاً حسناً، وأصبحت مصر عاصمة الإسلام والعرب جميعاً)⁽⁵⁾. فكان لهذا الاحتضان ولأحضان الطبيعة والحياة الموسرة التي عاشوها دور في بروز أغراض شعرية دون غيرها، كالمديح، والغزل، والوصف،....

والشاب الظريف واحد من أولئك الذين وطئت لهم الأكناف عند الأمراء في الشام التي كانت مركزاً آخر من مراكز الإشعاع، فضلاً عن القاهرة التي ولد فيها. لذلك فقد اشتهر بالمديح، وأكثر منه اشتهاره بالغزل من تأثير تلك الحياة الموسرة بالقرب من أولئك الأمراء، فاغداق العطايا وتولييه منصب

(1) ينظر: تاريخ الأدب والنصوص الأدبية: محمد الطيب عبد النافع، وإبراهيم عبد الرحيم يوسف، منشورات مكتبة الوحدة العربية، الشركة الوطنية للطباعة والنشر- بيروت، (د. ت): 584.

(2) المصدر نفسه: 584.

(3) تاريخ الأدب العربي: د. أحمد حسن الزيات، بيروت، لبنان، ط 26، (د. ت): 403.

(4) المصدر نفسه: 403.

(5) تاريخ الأدب والنصوص الأدبية: 584.



الخرانة في دمشق كان سببا مضافا من أسباب هذه الحياة. ويشير في شعره إلى تعلقه بوطنه ذلك، ومساندة الأمير له بقوله:

وَالْأَرْضُ إِلَّا دِمَشْقُ لِي وَطْنٌ وَالنَّاسُ إِلَّا الْأَمِيرُ لِي سَيِّدٌ⁽¹⁾

فضلاً عن ذلك ما أضفته طبيعة الحياة، والطبيعة الحية في دمشق - بأجوائها، وبساتينها، وعمرانها، ومجالسها - من دور في بروز هذا الغرض على بقية الأغراض، ويشير إلى غضاضة الحياة تلك بقوله:

وَالْعَيْشُ غَضٌّ وَالزَّمَانُ مُسَاعِدٌ وَالشَّمْلُ مُشْتَمِلٌ عَلَى السَّرَّاءِ⁽²⁾

نبذة مختصرة عن الشاب الطريف:

شمس الدين محمد بن عفيف الدين سليمان بن شمس الدين علي بن عبد الله بن علي بن يس العابدي الكومي ثم التلمساني⁽³⁾. جاء في الأعلام معقبا على ما جاء في فوات الوفيات: (وجاء فيه أنه كوفي الأصل وهو من خطأ الطبع والنسخ، وصوابه كومي بالميم، نسبة إلى كومة، وهي قبيلة صغيرة

(1) الديوان: 121، يحتمل أن الأمير هو (ناصر الدين الخراي).

(2) الديوان: 38.

(3) ينظر: الوافي بالوفيات: صلاح الدين بن أيبك الصفدي، دار نشر فرانز شتاينر - فسادن، 1394هـ - 1974م: 3/ 129؛ وينظر: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: جمال الدين أبي المحاسن يوسف بن تغري بردى الأتابكي (813-874 هـ)، وزارة الثقافة، اللجنة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، د.ت: 8/ 29؛ وينظر: شذرات الذهب في أخبار من ذهب: لأبي الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي (ت: 1089 هـ)، دار الكتب العلمية - بيروت، لبنان، د.ت: مج3، 5/ 405؛ وينظر: البداية والنهاية: الحافظ ابن كثير، منشورات مكتبة المعارف - بيروت، 1986، ط/ 7: 13/ 326، وينظر: فوات الوفيات: محمد بن شاعر الكتي، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت - لبنان، د.ت: 3/ 381.



منازلها بساحل البحر من أعمال تلمسان، كما في ابن خلكان، ويسميتها المغاربة كومية⁽¹⁾، وتلمسان: مدينة في الغرب الأوسط... شرقي فاس⁽²⁾.

ولد في القاهرة عاشر جمادى الآخرة سنة (661 هـ)⁽³⁾ الموافقة لسنة 1263م، أي بعد سقوط بغداد بست سنوات، وقد أشار كثير من المؤرخين إلى سنة ولادته تلك⁽⁴⁾.

ونراه يشير إلى أصله المغربي بقوله:

وَمَا أَنَا إِلَّا شَمْسٌ كُلُّ فَضِيلَةٍ لَهَا مَشْرِقٌ لَكِنْ أَصْلِي مَغْرِبٌ⁽⁵⁾

والمتبع لحياته لا يجد ما يشفي الغلة عنها، فلا نجد في كتب التراجم ما يشير إلى مراحل حياته الأولى، أو حياته التالية، سوى ولايته لعمالة الخزانة بدمشق⁽⁶⁾، التي هاجر إليها مع والده لتقلبه في الوظائف الديوانية⁽⁷⁾، أو ما كان من تقربه إلى الأمراء ومدحه لهم في أشعاره.

(1) الأعلام: خير الدين الزركلي، ط/3، هامش صفحة: 130.

(2) ينظر: صبح الأعشى: لأبي العباس أحمد بن علي القلقشندي (ت: 821 هـ - 1418م)، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر - القاهرة، د. ت: 5/ 149 - 150.

(3) الوافي بالوفيات: 3/ 129؛ وينظر: فوات الوفيات: 3/ 381.

(4) ينظر مثلاً: قصة الأدب في العالم: أحمد زكي، وزكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1943: 1/ 469؛ وينظر: المنتخب في أدب العرب: أحمد الاسكندري ورفقائه، مطبعة دار الكتاب العربي، مصر، 1953: 2/ 114؛ وينظر: تاريخ الأدب العربي: أحمد حسن الزيات: 403؛ وينظر: تاريخ آداب العرب: جرجي زيدان، منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت، لبنان، 1983: 2/ 126؛ وينظر: الموجز في تاريخ الأدب: حنا الفاخوري، دار الجيل - بيروت، 1985، ط/1: 3/ 50؛ وينظر: لمحات من تاريخ الأدب العربي من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث: محمد عباس حميد، مطبعة الحوادث - بغداد، 1977: 112.

(5) الديوان: 40.

(6) الوافي بالوفيات: 3/ 129.

(7) الشاب الظريف حياته وشعره، محمد شاکر ناصر، رسالة ماجستير - جامعة الكوفة، 1999: 16.



قال عنه الصفدي: (شاعر مجيد ابن شعر مجيد... وكان فيه لعب وعشرة وانخلاع ومجون)⁽¹⁾، وقال عنه ابن العماد الحنبلي: (كان ظريفاً، لعباً، معاشراً، وشعره غاية في الحسن)⁽²⁾. وقال عنه القاضي شهاب الدين بن فضل الله: (رق شعره حتى كاد يُشرب... وكان لأهل مصر ومن جاء على آثارهم افتتان بشعره وخاصة أهل دمشق فانه بين غمائم حياضهم ربي، وفي كمائم رياضهم حبي... ولا يقدمون عليه سابقاً... وأكثر شعره لا بل كله رشيق الألفاظ سهل على الحفاظ، لا يخلو من ألفاظ العامية وما تحلو به المذاهب الكلامية، فلهذا علق بكل خاطر وأولع به كل ذاكر)⁽³⁾. وقال عنه أحمد أمين، وزكي نجيب محمود: (شاعر غزل خفيف الروح، اولع بالبديع كأهل زمانه، ولكنه استعمله في رقة وعذوبة)⁽⁴⁾، ولعل خفة روحه تلك هي التي أضفت عليه لقب الشاب الظريف. وقال عنه أصحاب المنتخب بأن: (شعره يمتاز بالرقة وجمال الصياغة)⁽⁵⁾. هذا وغيره مما قيل فيه من كلمات الإعجاب بسهولة أشعاره ورقتها وسلاسة ألفاظه وعذوبتها وخفة روحه وسحر أسلوبه. أما لعبه وهواه ومجونه فلا يعدو أن يكون نزع فتوة وطيش شباب ومجانبة للوقار في بداية فورته واشتداد عوده، وأجمع من ترجعوا له على جودة شعره، وحسن سبكه وديباجته، ورقة حواشيه، وإن كان بادي الصنعة في بعض الأحيان. توفي الشاب الظريف سنة (688 هـ) بدمشق⁽⁶⁾، يوم الأربعاء الرابع عشر من رجب، وصلى عليه بالجامع ودفن في مدافن الصوفية⁽⁷⁾.

(1) الوافي بالوفيات: 3 / 129.

(2) شذرات الذهب: مج 3، 5 / 405.

(3) فوات الوفيات: مج 3 / 271 - 272.

(4) قصة الأدب في العالم: 1 / 469.

(5) المنتخب: 20 / 114.

(6) الوافي بالوفيات: 3 / 19؛ وينظر: فوات الوفيات: مج 3 / 381؛ وتاريخ الأدب العربي للزيات:

403؛ والأعلام للزركلي: 1 / 321؛ ولحات في تاريخ الأدب العربي: 112.

(7) البداية والنهاية: 13 / 315.

وقد ذكر الزيات في تاريخ أنه مات في القاهرة⁽¹⁾، ولا وجه لاستدلاله بعد أن ذكر الكتي صراحة أنه دفن في مدافن الصوفية بدمشق⁽²⁾، وأشار إلى ذلك ابن كثير⁽³⁾، وابن العماد الحنبلي⁽⁴⁾، وشذ عن هذا التاريخ أصحاب المنتخب⁽⁵⁾، والفاخوري⁽⁶⁾ حين ذكروا أنه توفي سنة 695هـ، والأول أرجح لسببين:

أولاً: لأن الصفدي التقى الشيخ أثير الدين أبو حيان الذي مدحه الشاعر فكان أقرب من ترجم له إلى تاريخ وفاته، وقد ذكر التاريخ الأول⁽⁷⁾. ولأن الذين ذكروا ذلك التاريخ هم أكثر من الذين ذكروا التاريخ الثاني.

ثانياً: لأن والده عفيف الدين سليمان بن علي رثاه عند وفاته، والمعلوم أن والده توفي سنة (690 هـ)⁽⁸⁾، فمن غير المعقول أن يرثيه وقد مات قبل التاريخ الثاني بخمس سنوات. فضلاً عن ذلك فقد ذكر ابن العماد الحنبلي أنه مات وله نحو ثلاثين سنة⁽⁹⁾، ولو جمعنا عدد السنين بين تاريخ ولادته ووفاته لوجدنا أنه عاش سبعة وعشرين سنة، أي توفي في ريعان شبابه. وأخيراً، فإنه فضلاً عن كونه شاعراً وله ديوان شعر يعد من الأدباء الكتاب، ولكن أصاب أغلب مؤلفاته ما أصاب ديوانه من ضياع، وأهم مؤلفاته التي لم تطلها يد الضياع المقامات⁽¹⁰⁾.

(1) تاريخ الأدب العربي للزيات: 403.

(2) فوات الوفيات: مج 3 / 381.

(3) البداية والنهاية: 13 / 315.

(4) شذرات الذهب: مج 3 / 5 / 405.

(5) المنتخب: 2 / 114.

(6) الموجز في تاريخ الأدب: 3 / 50.

(7) ينظر: الوافي بالوفيات: 129.

(8) تاريخ آداب اللغة العربية: مج 2 / 126.

(9) شذرات الذهب: مج 3 / 5 / 405.

(10) ينظر: تاريخ آداب اللغة العربية: مج 2 / 126.



مدخل

يُعدُّ الوزن والقافية وموسيقى الشعر من (أهم مظاهر التعبير الشعري؛ لأنها تهييء الجو النفسي للألفاظ والمعاني، وهي التي تُكسب الكلام ظلالاً خاصة لا تنهياً للكلام المنشور)⁽¹⁾. وكان القدماء من علماء العربية (يرون الانسجام الموسيقي في توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب خاص، مضافاً إلى هذا تردد القوافي وتكرارها)⁽²⁾.

أي أنهم لا يرون في الشعر العربي جديداً يميزه عن النثر إلا ما اشتمل عليه من الأوزان والقوافي. وهذا التعريف (قد لا يرضي الأديب الذي يرى في الشعر إثارة انفعال وإبداع صورة وأخيلة، ولكنه في نظر العروض على الأقل تعريف مقبول)⁽³⁾؛ لأنه يدل على شكل الشعر دون جوهره وماهيته. والشعر منذ القديم ربما كان وما يزال في جلّ الأمم موزون مقفى، نرى موسيقاه في أشعار البدائيين، وأهل الحضارة، فهما - الشعر والموسيقى - ينهلان من معين واحد.

ويكاد يُجمع الباحثون على أن الشعر نشأ مرتبطاً بالغناء (ومن ثم فإنهما يصدران من نبع واحد، وهو الشعور بالوزن والإيقاع)⁽⁴⁾، (وقد غلب عليه هذا الطابع)⁽⁵⁾.

(فالوزن هو الإيقاع، أما الموسيقى فهي اللحن الحادث من أصوات الحروف وتجاوبها مع الإيقاع... فقد ينظم شاعران على وزن واحد ألحانا مختلفة، والصياغة واختيار الألفاظ هي أساس الموسيقى مضافاً إليها الوزن)⁽⁶⁾.

وليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان مختلفة من الموسيقى تنبعث كلماته من اختيار الشاعر، وما بينهما من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر حاسة سادسة تحس ما في الكلمات من لحن وإيقاع، فتحاول توظيفها داخل الإطار العام للبناء الشعري.

(1) تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرابع الهجري: د. محمد زغلول عبد السلام، دار المعارف، مصر: 41.

(2) موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، المكتبة الانجلو مصرية، ط/4، 1972: 104.

(3) شرح تحفة الجليل في العروض والقوافي: عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، ط/2، 1974-1975: 9.

(4) موسيقى الشعر العربي: د. محمد شكوي عياد، دار المعرفة، ط/1، 1968: 53.

(5) تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرابع الهجري: 48.

(6) المصدر السابق: 40.

وقد ميّز النقاد بين هذين الشكلين كل واحد منهما على حدة، يقولهم: إن (موسيقى القصيدة في النقد الحديث قسمان، خارجية يحكمها العروض وحده، وتنحصر في الوزن والقافية، وداخلية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام المجردين)⁽¹⁾. لعل ضرون البديع تشكل نسبة منها، وفي الجهة الأخرى رأي يوافق هذا التقسيم إلا أنه يختلف معه في الاصطلاح والشكل، فالإيقاع الموسيقي في هذا الرأي يتكون بفعل (عاملين أو قانونين:

1. قانون النظام: عندما يخلق الإيقاع نظاماً ما يخضع له، ويصبح فرضاً ثابتاً خلال النص، ومنه جاء الوزن والقافية في الشعر العربي، وجاءت الفاصلة في القرآن الكريم، وهذه الأنماط الثلاثة ثابتة، ولها ثبات موقعي في البيت والآية.
2. التنظيم: يشتمل على عنصر التنوع - غير ثابت وغير لازم - ومن هنا كان ما يعرف خطأً بالإيقاع الداخلي، ويمكن أن نطلق عليه الأنماط الإيقاعية غير الثابتة، ولا يوجد لها موقع ثابت في البيت الشعري)⁽²⁾.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقسم الإيقاع الموسيقي إلى قسمين:

1. الأنماط الإيقاعية الثابتة: الوزن والقافية.
2. النمط الإيقاعي غير الثابت: ويدخل ضمنه ما يسمى بحاقة الوزن، أو الوزن الجزئي لكنه ليس بوزن⁽³⁾.

ومرجع هذا الاختلاف يعود إلى ما يسمى بـ (الموسيقى الداخلية والخارجية نقلت إلينا من الأوربيين، فهم يقولون أن الوزن يأتي من موسيقى خارجية، فنقل - هذا الرأي - إلى العربية من دون مناقشة، ثم جاءوا بالموسيقى الداخلية وذكروا أشياء يمكن أن نطلق عليها موسيقى خارجية)⁽⁴⁾.

(1) بناء القصيدة في النقد الأدبي القديم في ضوء النقد الحديث: د. يوسف حسين بكار، دار الأنذلس للطباعة والنشر، ط/2، 1983: 193؛ وينظر: ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: د. محمد فتوح أحمد، من بحوث مهرجان المريد الشعري العاشر، بغداد، 1989: 15-16؛ وينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: د. مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام - بغداد، 1994: 35.

(2) مجموعة محاضرات ألقاها د. حامد مزعل الراوي أستاذ العروض في جامعة الأنبار - كلية التربية، قسم اللغة العربية على طلبة الماجستير - آداب، بتاريخ 7/2/1998، في مادة البلاغة والأسلوبية.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه.



- وفي اعتقادي أن كفة هذا الرأي راجحة لأسباب، نذكر منها:
1. أن أصحاب الرأي الأول اعتمدوا في تقسيمهم على المصطلحات الأوربية، وما يصلح للشعر الأوربي لا يصلح -بالضرورة- للشعر العربي.
 2. أن الأنماط الإيقاعية غير الثابتة لا يوجد لها موقع ثابت في البيت الشعري بشكل خاص، أو في البناء الشعري بشكل عام.
 3. أن لفظة 'داخلية' توحى أو تفترض وجود هذه الموسيقى في كل بيت، وهي ليست كذلك.
 4. أن ما أستخدم عليه موسيقى داخلية، هي في الوقت نفسه موسيقى خارجية، فهي تشتمل على أقسام البديع التي وظيفتها التحسين والتزيين، وهذه العملية خارجية لظهور قيمة جمالية 'فضلا عن القيم الأخرى.
- وقد كثرت المصطلحات والمسميات في هذا الباب والأشكال واحدة، فهناك من يطلق عليها الموسيقى المقيدة المشروطة 'موسيقى الإطار' والموسيقى المطلقة غير المشروطة 'موسيقى الحشو'⁽¹⁾.
- أو البنية الإبداعية 'القشرية' والبنية الابتداعية 'التحتية'⁽²⁾ وهي على اختلاف أشكالها ومسمياتها تصب في مضمون الرأي الأول وشكله.

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات: الاستاذ محمد الهادي الطرابلسي، الجامعة التونسية - السلسلة السادسة، فلسفة وأدب - مجلد 20، 1982: 19 - 20.

(2) البناء الشعري عند مسلم بن الوليد: عباس رشيد وهاب الدرة، رسالة ماجستير بإشراف: د. هادي الحمداني، جامعة بغداد - كلية الآداب، 1413هـ - 1993م: 170 - 218.

الفصل الأول

المستوى الصوتي



المبحث الأول

الأنماط الإيقاعية الثابتة

أولاً: الوزن؛

تميز الشعر بميزات وخصائص لعل أوضح ما فيها (هذا النغم الموسيقي المنساب من مقاطعه الذي نسميه الوزن)⁽¹⁾، فـ (للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه)⁽²⁾. وهذا الحسن والاعتدال يمثل (نسج الكلام على نحو يُسْقُ المتحرك والساكن من حروفه تنسيقاً خاصاً هو مصدر تلك الموسيقى التي نحسها في الشعر دون التث)⁽³⁾.

ونسج الكلام يحدث وحدات متكررة يتألف من خلالها اللحن العام للشعر، مما يجعل له أهمية مستمدة من ذلك (التأثير الذي يتركه في نفوس السامعين والذي ينتج عن النظام في توالي السكّنات والحركات)⁽⁴⁾. وهذا النظام إنما يمثل (تضافراً لعناصر مستقلة بعضها عن بعض كما أنها تتنامى في مراحل غير متزامنة، بل متعاقبة ومن هذه العناصر الوزن)⁽⁵⁾. وربما كان هذا التضافر ينبع من حالة اللاوعي؛ لأنّ (الكاتب أو الشاعر يختار ألفاظه لا شعورياً لتقع كل لفظة في مكانها في سياق التعبير بحيث تتعاطف مع غيرها من الألفاظ السابقة واللاحقة تعاطفاً ترابطياً من ناحية الألفاظ ومن ناحية الإيقاع)⁽⁶⁾.

(1) شرح تحفة الخليل: 9.

(2) عيار الشعر: محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت: 322 هـ)، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية - بيروت، لبنان، ط 1، 1402 هـ - 1983 م: 21.

(3) شرح تحفة الخليل: 9.

(4) البناء الفني لشعر المعتمد بن عباد: نادية محمود جمعة صيام، رسالة ماجستير بإشراف: د. انقاذ عطا الله العاني، كلية التربية - جامعة الأنبار، 1419 هـ - 1998 م: 99.

(5) البناء الشعري عند الفرزدق: علاء الدين إبراهيم المعاضيدي، رسالة ماجستير بإشراف: د. ماهر مهدي هلال، كلية الآداب - جامعة بغداد، 1413 هـ - 1993 م: 19.

(6) في النقد الأدبي دراسة وتطبيق: د. كمال نشأت، مكتبة الأندلس - بغداد، 1970 م: 34.



وما ورد هذا الكلام الا لبيان أهمية الوزن ودوره في عملية البناء الشعري. فهو نظام يحكم الألفاظ ويخرج بها عن دائرة النثرية مكونا في أغلب الأحيان ايقاعا خاصا له وقع في النفس وتأثير عليها.

والوزن (أساسي في موسيقى الشعر، وجزء لا يتجزأ من الانتاج الشعري، وعنصر لا ينفصل عن العناصر الأخرى المكونة للشعر، وليس قالبا جامدا يفرض على التجربة الشعرية فرضا، بل يولد مع التجربة الشعرية في نفس اللحظة)⁽¹⁾. ومن هذا المنطلق، ومن الأهمية الكبيرة للوزن، فقد كان له الصدارة في هذه الدراسة.

في محاولة للتعرف على أهم الأوزان التي تناولها الشاب الظريف في شعره، وعلاقة هذه الأوزان بالأغراض الشعرية، هذه العلاقة التي لا تكاد تبدو واضحة المعالم، فهي من أعقد القضايا في النقد الحديث⁽²⁾، لذلك اختلف النقاد فيها بين مؤيد لها⁽³⁾ وبين مستنكر لوجودها⁽⁴⁾. وكل رأي من هذه الآراء أحصى بعض النماذج التي تؤيد صحة ما ذهب اليه، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل من الممكن أن ينسحب أحد هذين الرأيين على الشعر العربي بصورة عامة؟ الجواب: بالتأكيد كلا (فنحن لا ننكر وجود صلة عضوية بين الوزن والموضوع الشعري يمكن أن يحققها الإيقاع الخاص لكل وزن من أوزان الشعر)⁽⁵⁾ لكن هذه العلاقة لا يحددها قانون معين، وبالتالي لا يمكن أن نجزم بانقطاعها، فالإيقاع الخاص لبعض البحور جعلها تشيع أكثر من غيرها من الأغراض، وينسب متفاوتة (ثمة أربعة أوزان قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصى من شعر، وهي: الطويل، والكامل، والوافر، والبسيط. وثمة أوزان أربعة لم يقل فيها القدماء على الإطلاق، وهي: المضارع، والمقتضب، والمجث، والمتدارك)⁽⁶⁾. نستنتج من ذلك: أن بعض البحور لها إيقاعها الخاص الذي يجعلها تتميز عن بقية البحور وتستوعب أغراضا شتى في الوقت نفسه، فبعض البحور تستوعب شتى الأغراض، وكثير من الأغراض تستوعب شتى

(1) البناء الشعري عند ابن زيدون: عمر خليل المحمدي، رسالة ماجستير، بإشراف: د. انقاذ عطا الله العاني، كلية التربية - جامعة الأنبار، 1417 هـ - 1996م: 10.

(2) ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: 161.

(3) ينظر: عيار الشعر: 11؛ والمرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها: د. عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، ط/2، 1970م: 1/72.

(4) ينظر: موسيقى الشعر العربي: 18-19؛ وينظر: موسيقى الشعر: 177-178.

(5) البناء الشعري عند الفرزدق: 19.

(6) موسيقى الشعر العربي: 15.

البحور، فهذه العلاقة يمكن أن تطفو على السطح في بعض الأحيان وتغطس في القاع أحيانا، وتتسفي في أحيان أخرى، فالشعراء قد عبّروا (من خلال الوزن الواحد عن حالات انفعالية مختلفة، وهذا تأكيد ان الوزن المجرد بنفسه لا يحمل أية دلالة خاصة، وإنما تحدد دلالاته فيما بعد عناصر موسيقية أخرى ترتبط بنوع الايقاع ودرجته)⁽¹⁾. وفي الحقيقة تعد هذه القضية من القضايا المعقدة التي كثر الجدل حولها. وقد حاول النقاد العرب أيضا الربط بين الغرض والحالة النفسية للشاعر، فحددوا للشعر أغراضا أربعة اعتمدوا فيها تلك الحالة بقولهم: (بني الشعر على أربعة أركان، وهي: المدح، والمجاء، والنسيب، والرثاء. وقالوا: قواعد الشعر أربع: الرغبة، والرغبة، والطرب، والغضب. فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرغبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب المجاء والتوعد)⁽²⁾. مع ان المشاعر اعنف من أن تحدد، ولكن هذه الأركان هي الخطوط العامة للشعر⁽³⁾. وهذه العلاقة ربما كانت أوضح من سابقتها وأكثر شمولاً ودقة. وهناك علاقة أخرى أشار إليها د. إبراهيم انيس، هي: علاقة الوزن بالعاطفة⁽⁴⁾، وهي كالعلاقة الأولى غير واضحة المعالم ولا يمكن أن تحيط بمجوانبها كافة بسبب:

1. عدم الاحاطة بنفسية الشاعر وظروف حياته ومعيشتة والاسباب التي دعتة الى هذه الحالة.
2. درجة الانفعال وشدته عند الشاعر في تلك اللحظة.
3. عدم وجود قانون يحدد طبيعة البحور ومدى ملائمتها لانفعالات معينة وعواطف بعينها، فالمسألة ما زالت في طور التنظير.
4. ان هذه الأفكار تسربت اليه من الشعر اليوناني، فأغفل الناقد التمايز بينهما وخاصة النظام العروضي لكل منهما⁽⁵⁾.
5. ان الشاعر العربي لا يفكر في البحر والقافية اثناء تدفق مشاعره حال عملية الابداع الشعري، فالانفعالات والاغراض والعواطف والحالة النفسية للشاعر هي التي تسيّر لتتمخض عنها عملية الابداع الشعري، ولكن علاقة كل منها بالوزن أمر لا يمكن أن نثبتة أو ننفيه، فبعض البحور لها خاصيتها التي تجعلها تستوعب أكثر من غرض، وأكثر من

(1) التفسير النفسي للأدب: د. عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة - بيروت، 1962م: 60.

(2) العمدة في محاسن الشعر: ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني (390-456 هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط/2، 1383 هـ - 1963م: 1/ 120؛ وينظر: عيار الشعر: 22.

(3) وهناك من أوصلها إلى أكثر من ذلك.

(4) ينظر: موسيقى الشعر: 177-178.

(5) ينظر: كتاب ارسطو - فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. ابراهيم حمادة، المكتبة الانجلو مصرية، 1982م: 203-204.



عاطفة، وبعضها الآخر لها خاصيتها التي تجعلها تستوعب أيضا أغراضا بسيطة، أو حتى توصله خاصيته تلك إلى عدم النظم فيه.

ومن خلال متابعة الجدول التالي الذي يوضح الأغراض ونسبة البحور في كل غرض منها:

	المديح			الغزل			الرناء			الهجاء			أغراض أخرى		
	ق	م	ن	ق	م	ن	ق	م	ن	ق	م	ن	ق	م	ن
الكامل	7	1		12	30	23		2	6			1	2	1	
	189	9		171	186	46		17	12			2	8	2	
الطويل	3	1	1	9	24	18	1		1					2	
	60	6	2	136	145	136	1		2					4	
البسيط	7	1	1	4	13	15			2	1	1	2		2	
	174	7	2	73	66	30			4	4	22	4		4	
السريع			1	1	12	14			1	1				3	
			2	12	59	28			2	3				6	
الوافر	2			3	9	13		1	2					1	
	32			38	51	26		9	4					2	
المنسرح	2	1		2	8	4						2		1	
	40	9		48	35	8						2		2	
الرجز	1			2	3	11							1		
	17			24	13	22							3		
الرمل			2		7	6									



										12	35		4			
							1			2	7	1		1	1	الخفيف
							7			4	36	13		9	15	
										6	1	1	1			المجتث
										12	5	13	2			
										1	2	1				المتقارب
										2	16	42				
											1	1				المديد
											6	10				
				1												الهنزج
				3												
										35						الدوبيت
										70						
10	3	-	5	3	1	12	4	-	1	148	117	37	6	5	23	المجموع
20	11	-	10	10	22	24	33	-	1	296	653	580	12	40	527	
13	3.46	9	2.4	16	4.26	203	80.8	34	9.06	النسبة						
31	1.38	42	1.87	57	2.54	1530	68.33	579	25.85	والمجموع						

جدول (1-1)

يمثل الرقم الأعلى عدد الوحدات أو الأشعار، والرقم الأسفل عدد الأبيات في الديوان فقط (الأغراض الأخرى اشتملت على الوصف والألغاز والحكمة وغيرها من المواضيع)



نلاحظ أن غرض الغزل كان له النصيب الاوفى من اشعار الشاب الظريف، ويأتي المديح في المرتبة الثانية، وبقية الأغراض نسبتها قليلة وتكاد تكون معدومة، ونلاحظ أن غرض الغزل قد توزع على أكثر من بحر شعري وينسب متفاوتة، فالكامل يحتل المرتبة الأولى من حيث عدد الوحدات ومن حيث عدد الأبيات، ومن ثم الطويل فالبسيط فالسريع، ونلاحظ أن هناك بحورا نظم عليها القليل من شعره كالجثث والهزج والرمل والمديد والمتقارب، وان هناك بحورا لم ينظم عليها كالمندارك والمقتضب والمضارع، فضلا عن ذلك فان غرضي الرثاء والهجاء كان لهما مكانة متأخرة واقتصرا على بعض التنف والمقطوعات، ومع ان الغزل احتل مكان الصدارة الا انه لم يختص ببحر دون آخر، ولم ينحصر بوزن دون سواه، فقد نظم الشاب الظريف في ثلاثة عشر بحرا كانت حصة الأسد للبحور التي لها خاصية تحملها على الشيوع أكثر من غيرها.

ومع ان الكامل جاء بالمرتبة الأولى الا اننا لا نستطيع أن نجزم بأن هذا البحر قد اختص بالغزل، فقد نظم فيه اشعارا في المديح وينسب متقاربة. كذلك هي الحال مع بقية البحور. وعلى الرغم من مجيء غرض الغزل بالمرتبة الاولى الا ان العلاقة بين الغرض والوزن لا تبدو واضحة المعالم. فبحر الكامل مثلا فيه اثنتا عشرة قصيدة في الغزل وسبعة في المديح الا مقطوعة واحدة. والبسيط أكثر قصائده في غرض المديح، لكن المقطوعات والتنف أكثرها في غرض الغزل. وفي بحري الطويل والوافر نرى غرض الغزل أكثر ما ورد في القصائد والمقطوعات والتنف، وهكذا فلا نجد العلاقة التي تقولب العمل الشعري بالنسبة للبحور والأغراض.

الأوزان الشعرية

ورد في تحقيق الأستاذ شاعر هادي شكر، أن عدد الوحدات 375، موزعة على 2247 بيتاً⁽¹⁾. وبعد إجراء عملية الإحصاء تبين أن عدد الوحدات 375 موزعة على 2239 بيتاً، وكذلك هي الحال في تحقيق الدكتور صلاح الدين الهواري، وهي موزعة بالشكل الآتي:

- (1) القصائد⁽²⁾: بلغت 61 قصيدة، توزعت على 1129 بيتاً، أي بنسبة 16,26٪ للوحدات، وبنسبة 50,4٪ بالنسبة للأبيات، وبمعدل 18,81 بيتاً لكل قصيدة.
- (2) المقطوعات⁽³⁾: بلغت 133 مقطوعة، توزعت على 747 بيتاً، أي بنسبة 35,46٪ للوحدات، وبنسبة 36,33٪ بالنسبة للأبيات.
- (3) التنف⁽⁴⁾: بلغت 181 تنفة، توزعت على 362 بيتاً، أي بنسبة 48,26٪ للوحدات، وبنسبة 16,16٪ بالنسبة للأبيات.

(4) الأيتام⁽⁵⁾: لا نجد لها نسبة تذكر سوى بيت واحد في الغزل. ينظر الجدول رقم (1-2).

المجموع الكلي	ايتام	تنف	مقطوعات	قصائد	
375	1	181	133	61	عدد الأشعار
	0.26	148.26	35.46	16.26	النسبة المئوية
22329	1	362	747	1129	عدد الأبيات
	0.001	16.16	36.36	50.42	النسبة المئوية

(1) ينظر: ديوان الشاب الظريف، المقدمة، تحقيق: شاعر هادي شكر، مطبعة النجف- النجف، 1387هـ-1967م: 10.

(2) القصيدة: عشرة أبيات فما فوق، ينظر: العمدة: 1/ 188-189. والبحث قد اعتمد هذا الرأي.

(3) المقطوعة: تتألف من 3-9 أبيات، ينظر: اعجاز القرآن للباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف- القاهرة، 1961م: 357.

(4) التنف: ما لم يتعد البيتين من الشعر، ويرى الباقلاني أن التنف ما بلغ بيتين أو ثلاثة. ينظر: المصدر السابق: 306؛ والعروض الواضح: ممدوح حقي، دار مكتبة الحياة- بيروت، 1970م: 14. والبحث اعتمد على كون التنف بيتين.

(5) البيت اليتيم: هو البيت الواحد في الشعر إذا اقتصر عليه ناظمه فأرسله مفرداً وحيداً. ينظر: المصدران السابقان.



	المدح			الغزل			الرتاء			الهجاء			أغراض أخرى		
	ق	م	ن	ق	م	ن	ق	م	ن	ق	م	ن	ق	م	ن
الكامل		1		1	10	7	1								3
		5		10	48	14	1								6
الطويل	1			2	4	5									1
	13			24	14	10									2
البيط					2	2									
					10	4									
السهج					3	3									
					9	6									
الوافر				1	1	6									
				11	4	12									
الرجز					1										
					5										
الرمل						3									1
						6									2
الخفيف					2	4									
					12	8									

جدول رقم (1-2)

الملحق والمستدرك

جدول رقم (1-3)

(6) المقطوعات : بلغت 26 مقطوعة، توزعت على 110 بيتا، أي بنسبة 38,23% للوحدات، ونسبة 45,26% بالنسبة للأبيات.

(7) التفت : بلغت 37 نتفة، توزعت على 74 بيتا، أي بنسبة 54,41% للوحدات، وبنسبة 30,45% بالنسبة للأبيات.

(8) الأيتام: لا نجد لها نسبة تذكر سوى بيت واحد في الغزل. ينظر الجدول رقم (1-4).



المجموع الكلي	ايتام	نتف	مقطوعات	قصائد	
68	1	37	26	5	عدد الأشعار
	1,47	54,41	38,23	7,35	النسبة المئوية
243	1	74	110	58	عدد الأبيات
	0,41	30,45	45,26	23,86	النسبة المئوية

جدول رقم (1 - 4)

وتوزعت الأشعار على ثلاثة عشر مجرا، وهي على التوالي بحسب نسبة شيوعها في الديوان:

(1) الكامل :

جاء بالمرتبة الأولى في أشعار الشاب الظريف، إذ بلغ عدد الوحدات 108 وحدة شعرية، موزعة على 726 بيتا، أي بنسبة 34,37% للوحدات، وبنسبة 29,25% للأبيات. وقد توزعت هذه النسبة على 20 قصيدة أبياتها 370، وبمعدل 18,50 بيتا للقصيدة الواحدة، وهي نسبة مقاربة للمعدل العام لقصائده، و46 مقطوعة أبياتها 273 بيتا و 41 نطفة أبياتها 82 بيتا، والبحر الكامل بحر موحد التفعيلة، يبنى على تكرار متفاعلين ست مرات، وتكون تفاعيله من ثلاثين مقطعا، مما أكسبه سعة ووفرة في الحركات ميّزته من بقية الأبحر. هذه الميزة جعلته يحتل المرتبة الأولى في العصر الحديث بعد أن كان يحتل المرتبة الثانية⁽¹⁾، وعلى هذا الأساس من الممكن أن نعد الشاب الظريف من السابقين في هذا المجال بوصفه يمثل مرحلة سابقة.

(1) ينظر: موسيقى الشعر العربي: 16.

ورد هذا البحر في أشعار الشاب الظريف مجزوءاً⁽¹⁾، وتاماً⁽²⁾، إلا أن الملاحظ هو ميله الشديد إلى استخدام هذا البحر بشكله التام.

والبحر الكامل (يصلح لأكثر الأغراض الشعرية، ويمتاز بجرس واضح)⁽³⁾ وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله يصلح للأغراض الجادة الفخمة، وفيه من اللين والركة ما يجعله يصلح لغرض الغزل⁽⁴⁾. ولعل هذا الأمر هو الذي جعل بالشاب الظريف أن يختار هذا البحر في مقدمة البحور التي نظم عليها، متغزلاً أحياناً، ومادحاً في أحيان أخرى، ولجد ميلاً في هذا البحر نحو الرتابة لولا كثرة الاضمار⁽⁵⁾ الذي (يحيل تتابع الحركات إلى سكتات متتابعة فتصير متفاعلاً إلى مستفعلاً، والشاعر ينوع بين هذا وذاك بدون قصد منه، فيسلم من الرتابة)⁽⁶⁾، كقوله:

يَا حَبْلًا نَهَرَ الْقَمِيرَ وَمَغْرِبًا وَتَسِيمَ هَاتِيكَ الْمَعَالِمَ وَالرُّيَا
وَسَقَى زُمَانًا مَرُوبِي فِي ظِلِّهَا مَا كَانَ أَعْدَبَهُ لَدِي وَأَطْيَا⁽⁷⁾

وهذا التغير في بحر الكامل يبيح له أن يحتوي بحر الرجز موسيقياً⁽⁸⁾. وقد يكون هذا سبباً مضافاً لأسباب تقدم الكامل على بقية البحور.

- (1) المجزوء: الجزء - بفتح الجيم - هو أن يسقط من البيت الشعري في دائرته جزءان عند الاستعمال، جزء من آخر الصدر، وجزء من آخر العجز، أي العروض والضرب. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، جامعة بغداد - بغداد، ط/ 1، 1406 هـ - 1986 م: 50.
- (2) التام: هو صفة تطلق على البيت إذا ما بني كما جاء في دائرته. ينظر: المصدر السابق: 50.
- (3) شرح تحفة الخليل: 177.
- (4) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 1/ 246.
- (5) الاضمار: هو تسكين الثاني المتحرك من متفاعلاً فتصبح (متفاعلاً) وتنقل إلى مستفعلاً. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 156.
- (6) شرح تحفة الخليل: 177.
- (7) الديوان: 68.
- (8) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: د. علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام - بغداد، العراق، (د. ت): 245.



ومن نظرة خاصة لأعاريض⁽¹⁾ هذا البحر وأضرابه⁽²⁾ في مطلع الشاب الظريف بكل زحافاتهما⁽³⁾ وعللها⁽⁴⁾ ونسبة تواترها فيه تبين أنها توزعت بالشكل الآتي:

(أ) العروض تامة متفاعِلُنْ: وردت أضرِبها في المطالع على الوجه الآتي:

[1] ورد ضربها تامة متفاعِلُنْ ----- 27 مرة، كقوله:

لِي مِنْ هَوَاكَ بَعِيدُهُ وَقَرِيبُهُ وَلَكَ الْجَمَالُ بَدِيعُهُ وَغَرِيبُهُ⁽⁵⁾

[2] ورد ضربها مضمرًا متفاعِلُنْ ----- 11 مرات، كقوله:

وَلَقَدْ وَقَفْتُ ضُحَى يَبَايِكَ قَاضِيًا بِأَلْتَمِ لِلْعَبَّاتِ بَعْضَ الْوَاجِبِ⁽⁶⁾

[3] ورد ضربها مقطوعًا⁽⁷⁾ مضمرًا متفاعل ----- 6 مرات، كقوله:

وَأَنسَى بِأَحْمَرَ كَالشُّقِيقِ وَقَدْ غَدَا يَهْتَزُّ فِيهِ بِقَامَةٍ هَيْفَاءُ⁽⁸⁾

ولم يرد الضرب مقطوعًا فقط، أو حذاء، أو حذاء مضمرًا في أي مطلع من مطالعه.

(ب) العروض مقطوعة متفاعل وردت أضرِبها في المطالع كالاتي:

[1] ورد ضربها مقطوعًا متفاعل ----- 9 مرات كقوله:

لَمَّا حَادَا بِالْأَيْمَنِ يَسَارُ وَسَرَى الْيَمَانُونَ الْعَشِيَّ وَسَارُوا⁽⁹⁾

(1) العروض: هو آخر جزء في الصدر، أي القسم الأول من البيت. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 170.

(2) الضرب: هو الجزء الأخير من العجز. ينظر: المصدر السابق: 153.

(3) الزحاف: تغير يلحق ثاني السبب. ينظر: المصدر السابق: 114.

(4) العلة: هي تغير يطرأ على الأسباب والأوتاد. ينظر: المصدر السابق: 176.

(5) الديوان: 55.

(6) الديوان: 70.

(7) القطع: حذف ساكن الوند المجموع ثم تسكين المتحرك قبله مثل إسقاط النون واسكان اللام من فاعلن فتصبح فاعل. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 203.

(8) الديوان: 35.

(9) الديوان: 150.



[2] ورد ضربها مقطوعاً مضمرًا متفاعلاً ----- 3 مرات، كقوله:

حَيْثَ يَا رَبِّعَ الْجَمَى بِرُزُودٍ مِنْ مُغْرَمٍ دَنَفَ الْحَشَا مَغْمُودٍ⁽¹⁾

والقطع لا يرد في العروض الا لغرض التصريح.

(ت) العروض مضمرة متفاعلاً وردت ضربها في المطالع كالآتي:

[1] ورد ضربها صحيحاً متفاعلاً ----- 10 مرات، كقوله:

مِنْ خَدِّ أَهْيَفٍ كَالْقَضِيبِ الْمَاسِرِ يَرْتَوِي بِطَرْفٍ كَالْغَزَالَةِ لِمَاسِرِ⁽²⁾

او قوله :

اتسراه لما جـار في اخلاقه علم الذي يجري على مشثاقه⁽³⁾

[2] ورد ضربها مقطوعاً متفاعلاً ----- 4 مرات، كقوله:

قُلْ لِي بِعَيْشِكَ قُلْ عَلَى هَذَا الْجَفَا تَبْقَى قُلُوبٌ أَوْ تَذْوُمُ عَقُولُ⁽⁴⁾

[3] ورد ضربها مقطوعاً مضمرًا متفاعلاً ----- 4 مرات، كقوله:

وَأَفَى يَوْجِهِ قَدْ زَهَى بِالطَّلَعِ الْـ سُرَّاءِ فَوْقَ الْقَامَةِ الْهَيْفَاءِ⁽⁵⁾

(ث) العروض مقطوعة مضمرة متفاعلاً وردت ضربها بالوجه الآتي:

[1] ورد ضربها مقطوعاً مضمرًا متفاعلاً ----- 6 مرات، كقوله:

لَا تُخْفِرُ مَا صَنَعْتَ بِكَ الْأَشْوَاقُ وَأَشْرَحَ هَوَاكَ فَكُلْنَا عُشَّاقُ⁽⁶⁾

(1) الديوان: 132.

(2) الديوان: 187.

(3) الديوان / الملحق: 379.

(4) الديوان: 248.

(5) الديوان: 35.

(6) الديوان: 225.

[2] ورد ضربها مقطوعاً متفاعلاً ----- مرتين، كقوله:

بَالَعْتُ بِالْإِغْرَاضِ فِي إِيْلَافِي وَوَصَلْتُ بَيْنَ قَطِيعَةٍ وَتَجَافِي⁽¹⁾

(ج) العروض حداء مثلها متقفاً ونحول إلى قعلن وردت ضربها كالآتي:

[1] ضربها حداء مثلها متقفاً أو قعلن وردت 3 مرات كقوله:

إِمْنَعْ جَفْوَتَكَ أَنْ تُرِيَقَ دَمِي إِنَّ الْجَفْوَةَ مَظْنُوءَةُ الْيُثَمِ⁽²⁾

أو كقوله :

ومَهْفُوفٌ كَالْفُصْنِ فِي الْيَلْرِ عَاتِبَتْهُ فَاحِرٌ مِنْ خَجَلِ⁽³⁾

[2] ورد ضربها حداء مضمر متقفاً أو قعلن وردت مرة واحدة⁽⁴⁾، كقوله:

أَكْسَدًا بِلا سَبَبٍ وَلَا ذَنْبٍ ثُبُلِي الصُّدُودَ لِمُعْزَمٍ صَبَّ⁽⁵⁾

و(أحد) الكامل أصلح من تامه في موضوعات الرقة واللين لما فيه من نبرة شجية مطربة⁽⁶⁾ إلا

أن الشاب الظريف لا يميل إلى هذا الاتجاه على الرغم من كثرة أشعاره في الغزل.

(1) الديوان: 222.

(2) الديوان: 315.

(3) الديوان: 384.

(4) الديوان: 78.

(5) الديوان: 59.

(6) شرح تحفة الخليل: 177.

وقد تحاشى زحاف الوقص⁽¹⁾؛ لأنه (ثقل ناب قلما يقع في الشعر)⁽²⁾، وكذلك الخزل⁽³⁾، فهو (لا يقل ثقلاً ونبواً عن الوقص ان لم يزد عليه)⁽⁴⁾. هذا بالنسبة للكامل التام، أما بالنسبة لأعاريض وأضرب الكامل المجزوء فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض مجزوءة صحيحة متفاعلين وقد ورد ضربها بالشكل الآتي:

[1] ورد ضربها مجزوءاً صحيحاً متفاعلين ----- 6 مرات، كقوله:

مَا بَنَيْنَ هَجْرَكَ وَالنَّوَى قَدْ ذُبْتُ فَيْسَكُ مِنَ الْجَوَى⁽⁵⁾
او قوله :

مَاذَا اثَّرت على القلـو بـ من السـصابة والجـوى⁽⁶⁾

[2] ورد ضربها مجزوءاً مضمرًا مرفلاً⁽⁷⁾ ----- مرة واحدة كقوله:

يَا نَاتِقًا شَعْرَاتِ صَا رَضِيهِ السَّيِّ سَاكَتْ وَشَقَّتْ⁽⁸⁾

(1) الوقص: من الزحافات المزدوجة، وهو سقوط ثاني متفاعلين بعد تسكينه فيصبح متفاعلين ثم متفاعلين. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 270.

(2) شرح تحفة الخليل: 168.

(3) الخزل: هو اجتماع زحافين على تفعيل متفاعلين هما: الاضمار والطبي، فتنتقل الى متفعلين بتسكين التاء وحذف الألف وينتقل الى مفتعلن. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 74.

(4) شرح تحفة الخليل: 168.

(5) الديوان: 344، وملحق الديوان: 431.

(6) الشاب الظريف (حياته وشعره): المستدرک: 142، وقد ورد البيت من غير تدوير، ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرک، الدكتور عباس هاني الجراخ، مجلة الذخائر: بيروت - لبنان، ع 13 - 14، السنة الرابعة، 1432-1424 / 2003: 301.

(7) الترفيل: هي زيادة سبب خفيف في مريع الكامل وهذه الزيادة هي تن وتكون في قافيته على تفعيل متفاعلين فيصير متفاعلاتين ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 104.

(8) الديوان: 105، وقد ذكر محقق الديوان ان هذا البيت هو من الدوييت والذي اوقعه في هذا الروم خطأ الناسخ في تدوير البيت فقد ورد بهذه الصيغة:

يَا نَاتِقًا شَعْرَاتِ عَارِضِهِ السَّ تَسِي سَاكَتْ وَشَقَّتْ



(ب) العروض مجزوءة مضمرة متفاعلين فتصير مستفعلن ورد ضربها مجزوءا مضمرا مرفلا ----
مرتين كقوله:

قامت حروب الزهر ما بين الرياض السندسية⁽¹⁾

(ت) العروض مجزوءة مرفلة متفاعلاتين ورد ضربها مجزوءا مضمرا مرفلا متفاعلاتين ---- مرة واحدة
كقوله:

انتم لعبدكم أحبه وله عليكم حق صحبة⁽²⁾

وقد دخل عروضه زحاف الوقص.

(ث) العروض الأخيرة مجزوءة مضمرة مرفلة متفاعلاتين ورد ضربها مجزوءا مضمرا مرفلا متفاعلاتين ----
مرة واحدة كقوله:

عودي الى حسن التأتى فقد جهلت من اجتنبت⁽³⁾

وفي النهاية نلاحظ ميل الشاب الظريف الى استعمال الكامل بشكله المجزوء قليل جدا نسبة الى
المجموع العام من أشعاره في هذا البحر.

ونلاحظ أنه لم ينظم على العروض الصحيحة وضربها المذال⁽⁴⁾ او ضربها المقطوع فقط.

وأخيرا فان الكامل بحر متنوع يصلح للاغراض جميعها، فايقاعه متجدد متعاقب، وأنغامه متبدلة
من تفعيلة الى أخرى ومن بيت الى آخر، مع ملاحظة زيادة نسبة أشعار الغزل والمديح في هذا البحر
وهي زيادة عامة لا تختص بهذا الوزن دون غيره.

(1) الديوان: 352، السندس: رقيق الديباج ورفيعه. لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد

أحمد حسب الله وهاشم محمد شاذلي، دار المعارف - القاهرة: مادة (سندس)، 3 / 2117

(2) الديوان: 69.

(3) الديوان: 103.

(4) التذييل: هو زيادة ساكن على وتد مجموع آخر الجزء بعدما أبدلت النون ألفا. ينظر: معجم

مصطلحات العروض والقوافي: 94.

(2) الطويل:

وهو من البحور كثيرة الاستخدام في الشعر العربي ((فليس هناك ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه))⁽¹⁾ إلا أنه ينسحب إلى المرتبة الثانية من حيث نسبة الشيوع في أشعار الشاب الظريف، حيث نظم فيه 73 وحدة شعرية أبياتها 455 بيت أي بنسبة 16,47٪ للوحدات ونسبة 18,33٪ للأبيات، توزعت على 15 قصيدة أبياتها 233 و 29 مقطوعة أبياتها 165 بيتاً و 28 نغمة، وبيت يتيم واحد لم ينظم غيره.

والبحر الطويل بحر مزدوج التفعيلة يبنى على 'فعولن مفاعيلن' مرين في كل شطر. وتفاعيله تتكون من 28 مقطعاً وهو بحر ((يمتاز بالرصانة والجلال في نغماته وذبذباته المناسبة الهادئة لذلك كان اصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجدية التي تحتاج إلى طول نفس كالمديح والرثاء والعتاب والفخر والاعتذار))⁽²⁾.

لكن الشاب الظريف نظم أكثر أشعاره على هذا البحر في غرض الغزل ومن ثم المديح ولم ينظم في الرثاء إلا القليل، ونفسه في هذا البحر قصير نسبياً، فمعدل أبيات القصيدة الواحدة يبلغ 15,53 بيتاً، ولم ينظم فيه إلا تماماً كما ورد في الشعر العربي.

ومن خلال دراسة أعاريض وأضرب هذا البحر في مطالع أشعاره نلاحظ أنها توزعت بالشكل الآتي:

(1) العروض مقبوضة⁽³⁾ 'مفاعيلن' ورت أضربها بالشكل الآتي:

حللت بأحبشام لها منك قاتل فهل أنت فيها نازل أو منازل⁽⁴⁾

أو قوله :

فيا خاتم الرسل الكرام ومن به لنا من مهولات الذنوب تخلص⁽⁵⁾

(1) موسيقى الشعر: 53.

(2) شرح تحفة الخليل: 104.

(3) القبض: من الزحافات، ويتم في التفعيلة بحذف خامسها الساكن كما في (فعولن - فعول) و (مفاعيلن، مفاعيلن)، ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 191.

(4) الديوان: 200.

(5) الديوان: 192.



او قوله :

مروننا بمحسام كأننا بحجة وقد عقدت منا المآزر لمحرم⁽¹⁾

(2) ورد ضربها تماماً 'مفاعيلن' ----- 13 مرات كقوله:

لعمرك منا الفخر العراقي ميت وإن كان ما بين القبور له قبر⁽²⁾

او قوله :

إذا انتقد الدينار شُبّهت كفه

لدى واضح الدينار في وضع الكف⁽³⁾

او قوله :

وأي محب يلتقي الحب قلبه

فثبت وقتاً ثم يطمع في صبر⁽⁴⁾

(3) ورد ضربها محذوفاً⁽⁵⁾ 'مفاعي' ----- مرة واحدة كقوله:

لنا صاحب لا يرعوي لفضية فليس له عقل ولا لذوي⁽⁶⁾

(1) ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرک: 300، وقد انفرد الدكتور الجراخ بذكر هذه القطعة.

(2) الديوان: 158.

(3) الديوان: الملحق: 376.

(4) ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرک: 299، وقد انفرد الدكتور الجراخ بذكر هذه القطعة.

(5) الحذف: هو اسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 61.

(6) الديوان: 351.



(ب) العروض تامة مفاعيلن - لغرض التصريح - وردت أضرِبها كالاتي:

- ورد الضرب تاماً مثلها مفاعيلن - 10 مرات :

لنا سكرة من خمر مقلتك النشوى تحوذ على ضعف العقول فلا تقوى⁽¹⁾

او قوله :

تهيم بيدر ثم ترجو له قريبا لعمري لقد حاولت ممتنعا صعبا⁽²⁾

او قوله :

عذارك من ندى يحمل عن الندى وريقك شهيد لا كرامة للشهد⁽³⁾

(ت) وأخيرا العروض محذوفة - مفاعي - ورد ضربها محذوفاً أيضاً مرتين ولا يرد العروض محذوفاً الا لغرض التصريح كقوله:

حديث غرامسي في هواك قديم وفبرط عذاب في هواك نعيم

بما شئت عذب غير سخطك أنه وصدق ولائسي في هواك اليم⁽⁴⁾

ويلاحظ هنا دخول زحاف القبض على فعولن التي أصبحت فعول وهي قد اعتمدت في التفعيلة الأخيرة قبل الضرب المحذوف، اذ تلتزم في هذا الموضع وتسمى بالاعتماد⁽⁵⁾ ولم يدخل عليه زحاف الكف⁽⁶⁾. ويلاحظ ان الشاب الظريف لم ينظم في الاضرب الشاذة لهذا البحر، كالضرب

(1) الديوان: 345.

(2) الديوان: الملحق: 359.

(3) الديوان: الملحق: 364.

(4) الديوان: 300.

(5) الاعتماد: هو الحشو في البيت من غير الضرب والعروض وهو عند الجمهور لا يطلق الا على قبض فعولن في الطويل اذا كان قبل الضرب المحذوف وعلى سلامة نونه قبل الضرب الا بتر في المتقارب. ينظر: معجم المصطلحات العروضية: 178.

(6) الكف: هو حذف السابع الساكن، مثل حذف نون مفاعيلن ليقى مفاعيل، ينظر: معجم المصطلحات العروضية: 225.



المقصود⁽¹⁾ 'مفاعيل' وعروضها المحذوفة والضرب التام سوى ما ذكرناه آنفاً من العروض المحذوفة والضرب المحذوف.

{3} البسيط:

بحر مزدوج التفعيلة يبنى على التكرار 'مستفعلن فاعلن' أربع مرات. ويتكون من 28 مقطعاً. والملاحظ أن الشاب الظريف يميل إلى البحور الطويلة كثيرة المقاطع (الكامل، الطويل، البسيط، الوافر) وهو بذلك يجاري القدماء الذي كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرها على المجزئات⁽²⁾. وقد ورد هذا البحر تماماً ومجزوءاً -مخلعاً⁽³⁾- في شعر الشاب الظريف إلا أن نسبة الثاني إلى الأول هي غيظ من فيض، فقد نظم بشكله الأول 39 وحدة شعرية أبياتها 375 بيت توزعت على 12 قصيدة أبياتها 269، و 16 مقطوعة أبياتها 84 و 11 نتفة.

ونظم بشكله المخلع 14 وحدة شعرية فقط اقتصرت على مقطوعة واحدة من ثلاثة أبيات و 13 نتفة، ليبلغ المجموع الكلي لهذا البحر 49 وحدة شعرية أبياتها 390 أي بنسبة 13,6 للوحدات، ونسبة 41، 17 للأبيات.

وقد يعزى قلة نظم الشاب الظريف في المخلع على الرغم من ((أن المحدثين من شعراء العصر العباسي وما بعده استحسنوه واستخفوه وأكثروا من النظم فيه))⁽⁴⁾ إلى ما فيه ((من إيقاع ثقيل مضطرب))⁽⁵⁾ ربما يكون قد تنبه إليه الشاعر فتحاشاه إلا في بعض التنف التي يغلب على الظن أنه نظمها بدافع إثبات قدرته أو مجازاةً لبقية الشعراء.

(1) القصص: من العلل ويتم بحذف ساكن السبب الخفيف من آخر الجزء واسكان المتحرك قبله. ينظر: معجم المصطلحات العروضية: 198.

(2) موسيقى الشعر: 192.

(3) المخلع: إذا التزم الشاعر الخن في العروض والضرب المقطوعين - هو التزام غير لازم، ينظر: شرح تحفة الخليل: 135.

(4) ينظر: شرح تحفة الخليل: 138.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 138.



والمتبع للثام من أعاريض هذا البحر وأضرابه يلاحظ أن العروض المخبونة⁽¹⁾ والضرب المخبون يأتيان بالمرتبة الأولى ذلك أن الخين هنا ((زحاف مستحسن))⁽²⁾.

(أ) العروض مخبونة فعلن وقد وردت أضرابها بالشكل الآتي:

(1) ورد ضربها مخبوناً فعلن ----- 29 مرة كقوله:

أرض الاحبة من سفح ومن كُتب سقاك منهمر الانواء من كُتب⁽³⁾

او قوله :

يا اقتل الناس الحاظا وأعذبهم

ريقا متى كان فيك الصاب والعسل⁽⁴⁾

او قوله :

بلاغية للبدر وجهك اجمأ

وما انا فيما قلته متجمل⁽⁵⁾

(2) ورد ضربها مقطوعاً فاعلن أو فعلن ----- 5 مرات كقوله:

يا طائراً ناعاً إذ طاح الحمام به هيجت للصب يوم الحزن احزاناً⁽⁶⁾

(ب) العروض مقطوعة فاعل أو فعلن ورد ضربها مقطوعاً مثلها فعلن أيضاً 4 مرات :

يا راقدا الطرف ما للطرف إغفاء حدث بذاك لما في الحب إخفاء

(1) الخين: حذف الثاني الساكن من التفعيلة. (فعولن) تصبح (فعلن). ينظر: معجم مصطلحات

العروض والقوافي: 70.

(2) شرح تحفة الخليل: 135.

(3) الديوان: 72.

(4) الديوان: الملحق: 380.

(5) المصدر نفسه: 381.

(6) الديوان: 326.



إن الليلي والأيام من غزلي في الحسن والحب أبناء وأنباء⁽¹⁾

ويلاحظ أن القطع في العروض جاء لغرض التصريح، وأن العروض في البيت الثاني مخبونة، وهذا هو المشهور من عروض وضرب البسيط التام التي نظم عليها الشاب الظريف. أما مجزوءه، فالملاحظ فيه أنه لم ينظم على العروض المجزوءة والمقطوعة والضرب المقطوع، والسبب في ذلك يعود إلى ميله إلى الأوزان الطويلة، فلم ينظم فيه سوى ما نظم على ما يعرف بمخلع البسيط الذي نظم فيه كما أسلفنا 14 وحدة شعرية جاءت مطالعها جميعاً على العروض المجزوءة المخبونة المقطوعة 'مفعولن' وضربها مثلها كقوله:

هذا الفقير الذي تراه كالفرخ ملقى بغير ريش⁽²⁾

فقد سخره لأغراض غير جادة - كالتهكم والتندر واللهو-. وهذا يؤكد القول السابق بأنه نظم فيه لإثبات قدرته لا أكثر.

{4} الوافر:

بحر موحد التفعيلة يتألف من تكرار 'مفاعلتن مفاعلتن فعولن' مرتين مكوناً ثلاثين مقطعاً متوافر الحركة - ويأتي هذا البحر في المرتبة الرابعة من حيث نسبة الشيوخ في الشعر العربي⁽³⁾. وفي أشعار الشاب الظريف جاء بالمرتبة نفسها ولكن في عدد الأبيات. أما بالنسبة للوحدات فيأتي بالمرتبة الخامسة إذ بلغ عددها 39 وحدة شعرية أبياتها 189 بيتاً توزعت على 6 قصائد أبياتها 81 بيتاً أي بمعدل 13,15 بيتاً للقصيدة الواحدة. ويلاحظ أنه نفسه يقصر كلما قل نظم في أي بحر إلا في بعض الحالات، و11 مقطوعات أبياتها 64 بيتاً و 22 تنفة.

والبحر الوافر ((يمتاز بتدقيقه وتلاحق أجزائه، وسرعة نغماته، فهو وزن خطابي إن صح التعبير، يشتد إذا شدته ويرق إذا رققته، يصلح لمثل موضوعات الفخر والهجاء والمدح كما يصلح للغزل

(1) الديوان: 29.

(2) الديوان: 190.

(3) موسيقى الشعر: 187.

والرثاء وما إليهما⁽¹⁾. وهذا التدفق والتلاحق والسرعة يخفف منها دخول العصب⁽²⁾ على تفاعيله وهو ((زحاف سائغ يكثر دخوله في البحر الوافر))⁽³⁾.

أما بالنسبة لأعاريضه وأضرابه فقد وردت تامة ومجزوءة، إلا أن الغلبة كانت للنم ليله إلى البحور الطويلة كما أسلفنا.

■ العروض الأولى مقطوفة⁽⁴⁾ 'فعولن' وردت أضرابها كالآتي:

- ورد أضرابها مقطوفاً 'فعولن' ----- 33 مرة كقوله :

جلا ثغراً وأطلع لي ثانياً يسوق إلى المحب بها المنايا⁽⁵⁾

أو قوله :

تغنــــــــــــــــت في ذرى الأوراق ورق نفسي الإنسان من طرب فنون⁽⁶⁾

■ أما مجزوء الوافر فلم يرد إلا بشكل مقتضب في أشعار الشاب الظريف وقد اقتصر على:

(أ) العروض المجزوءة الصحيحة وأضرابها المجزوء الصحيح - مفاعلتن - وقد ورد أربع مرات كقوله:

رشيق القامة الناضرة لقد أصميت بالنظر⁽⁷⁾

(ب) وقد وردت عروضه مجزوءة صحيحة وورد أضرابها مجزوءة معصوباً مرة واحدة كقوله:

ولحموي له نغم يجار بوصفو الزهن⁽⁸⁾

(1) شرح تحفة الخليل: 153.

(2) العصب: هو إسكان الخامس المتحرك كما يحصل في - مفاعلتن - ثم تنتقل إلى - مفاعيلن -. ينظر:

معجم مصطلحات العروض والقوافي: 171.

(3) شرح تحفة الخليل: 151.

(4) القطف: هو إسقاط السبب الخفيف وإسكان المتحرك قبله، ولا يكون إلا في بحر واحد هو الوافر

الذي هو رابع البحور عند الخليل. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 204.

(5) الديوان: 347.

(6) ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك: 301.

(7) الديوان: 162.

(8) الديوان: 324.



(ت) ووردت أيضاً العروض مجزوءة معصوبة وورد ضربها مجزوءا معصوبا-مفاعلتن- مرتين كقوله:

كلفت بحسب مستوفي فهل ممن آخذ يدي⁽¹⁾

أو قوله :

تسرى يا جيرة الشعب يُسرُّ بوصلكم قلبي⁽²⁾

{5} السريع:

بحر مزدوج التفعيلة يبنى على "مستعلن مستعلن مفعولات" في كل شطر. جاء هذا البحر المرتبة الرابعة من حيث عدد الوحدات حيث بلغت 39 وحدة شعرية، والمرتبة السادسة من حيث عدد الأبيات حيث بلغت 127 أي بنسبة 8,80٪، ونسبة 5,11٪ للأبيات. توزعت هذه النسبة على قصيدة واحدة و 16 مقطوعة و 22 نثفة مجموع أبياتها على التوالي 12، 71، 44، والبحر السريع ((بحر صعب المراس غير مألوف مع أنه من البحور القديمة في الشعر العربي ؛ لذلك نفر منه ومن موسيقاه الشعراء، ولعل الذين لم ينظموا فيه إلا حباً في التنوع جاہدين أنفسهم عليه))⁽³⁾. ولعل هذا الجهد هو الذي حدا بالشاب الظريف أن يكون مقلداً في القصائد فلم ينظم فيه إلا واحدة. وقد يكون اكثاره من نظم المقطوعات والتنف راجعاً إلى حب التنوع ومحاولة إثبات قدرته في ركوب البحر على هذه الشاكلة. والملاحظ في هذا البحر خلوه من التصريع بعد أن كان في السابق يحرص عليه، وقد يعود ذلك إلى طبيعة هذا البحر المضطرب⁽⁴⁾.

(1) الديوان: 138.

(2) الديوان: الملحق: 360.

(3) موسيقى الشعر: 90.

(4) موسيقى الشعر: 90.



■ أما بالنسبة لأعاريضه وأضريه فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض مطوية مكشوفة⁽¹⁾ "فاعلن" وردت أضربها كالاتي:

(1) ورد ضربها مطوياً مكشوفاً كذلك "فاعلن" ----- 20 مرة كقوله:

السمع هام والحبشا هائم والجفنن دام والجوى دائم⁽²⁾

او قوله :

ظبي له في كل قلب سوى قد حكيم الله بتخليد⁽³⁾

او قوله :

كأنها البرق خلال السما من فوق غيم ليس بالكابي⁽⁴⁾

(2) ورد العروض أصلاً "فاعلن" ----- 12 مرات كقوله:

لا تنكروا إحراقه في الهوى قلبي فما ذاك من عار⁽⁵⁾

(1) الطي: حذف الساكن الرابع من التفعيلة. الكشف: هو إسقاط سابع مفعولات ليبقى "مفعولاً" فينتقل إلى مفعولن. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: (ص 165، 220) وبالطي والكشف تصبح مفعلاً فتنتقل إلى فاعلن.

(2) الديوان: 291.

(3) الديوان: الملحق: 367.

(4) الشاب الظريف (حياته وشعره) المستدرک: 139، ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرک: 298.

(5) الديوان: 175.

أو قوله :

لو كنت فينا ولها مغرماً شفت بالحسب عن الشكوى⁽¹⁾

(2) ورد الضرب مطوياً موقوفاً⁽²⁾ "فاعلان" ----- 4 مرات كقوله:

أجلست بالثغر ثانياً الاقحاح يا طسرة الليل ووجه الصباح⁽³⁾

(ب) العروض مطوية موقوفة "فاعلان" والضرب مطوي موقوف مثلها "فاعلان" وردت مرتين كقوله:

في غزلي من لحظ ذلك الغزال أخبار صلب قتله النبأ⁽⁴⁾

هذا ولم ينظم الشاب الظريف في العروض المخبولة⁽⁵⁾ المكشوفة وضربها المخبول المكشوف مثلها ولا على مشطور⁽⁶⁾ السريع المكشوف العروض والضرب، ولا على العروض المشطورة الموقوفة وضربها مثلها. فالشاب الظريف أكثر ما نظم فيه بشكله الشائع "فاعلان" فعلن "لأنهما" ((أكثر خفة ورقة))⁽⁷⁾.

{6} المنسرح :

بحر مزدوج التفعيلة يبنى على - مستعلن مفعولات مستعلن - مرتين، صورته البعض بصورة الراقص المتكسر⁽⁸⁾ والبعض الآخر نعتة بالصعب العسر⁽⁹⁾ حاله كحال السريع الذي السريع الذي يضارعه في التفاعيل.

(1) الديوان: الملحق: 389.

(2) الوقف: هو تسكين آخر مقطع قصير في تفعيلة مفعولات. ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية. د. صفاء خلوصي، لبنان- بيروت، ط3، 1966: 145.

(3) الديوان: 116.

(4) الديوان: 281.

(5) الخبل: هو حذف الثاني الساكن من "مستعلن" بالخين، ثم حذف الرابع الساكن بالطي منه، فيصبح "معلن" وينتقل إلى "فعلن" ويسمى ((بالزحاف المزدوج)). ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 69.

(6) الشطر: حذف نصف البيت، ويسمى مشطوراً، المصدر السابق: 141.

(7) شرح تحفة الخليل: 233.

(8) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 1/ 188.

(9) ينظر: موسيقى الشعر العربي: 19.

لكن الشاب الظريف نظم فيه نسبة لا بأس بها على الرغم من أن هذا البحر قد هُجر لاختلاف موسيقاه عن جنس الموسيقى الشائعة في الأوزان الأخرى⁽¹⁾ فكأنه كان يحاول أن يعيد الحياة لهذا البحر ويكثر منه في شعره، ومع كونه شاعراً غزلاً كان لزاماً عليه أن ينحى غير هذا المنحى فيبحث عن التناسق والركة واللين والموسيقى العذبة، وجاء هذا البحر بالمرتبة السادسة من حيث عدد الوحدات، والخامسة من حيث عدد الأبيات حيث بلغت 19 وحدة شعرية أبياتها 144 توزعت على 4 قصائد أبياتها 88 بيتاً و9 مقطوعات أبياتها 44 بيتاً و6 نتف. وكانت نسبة الوحدات 4,28% والأبيات 5,80% أما بالنسبة لأعريض هذا البحر وأضرابه في المطالع فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض مطوية "مستعلن" وتصير "مفتعلن" وردت أضرابها كالآتي:

(1) الضرب مطوي "مفتعلن" واجب الطي ورد 10 مرات كقوله:

كيف خلاصي من الذي أجـد قد أعوز الصبرُ عنه والجلـد⁽²⁾

(2) ورد الضرب مقطوعاً "مفعولن" ----- 5 مرات كقوله:

حنام يلحى عليك من خلـت الـ أحشاءُ منه من لاصـج الحـزن⁽³⁾

وقد زعم البعض أن الشعراء العباسيين قد أكثروا من النظم على هذا الضرب⁽⁴⁾ وزعم البعض الآخر أن ما جاء من ذلك الشعر العباسي قليل⁽⁵⁾. وفي نظرة إلى أشعار الشاب الظريف نجد مقلداً في هذا الضرب فلم ينظم فيه سوى مقطوعة وأربع نتف.

(ب) العروض مقطوعة "مفعولن" ورد أضرابها مقطوعاً مثلها "مفعولن" والقطع في العروض لغرض التصريح، ---- وردت مرتين كقوله:

نعم هي الدارُ من يناديها وقد جئتُ عند حيّ ناديها

أجلها في المـوى وأكرمها أن أمـنح السـود غير ناديها

(1) شرح تحفة الخليل: 247.

(2) الديوان: 119.

(3) الديوان: 334، والبيت ورد في الديوان من غير تدوير والصحيح ما أثبت.

(4) شرح تحفة الخليل: 240.

(5) موسيقى الشعر: 97.

كـم راقـني مـن ربيع أربعـها زاهرـها بهجة وزاهيـها⁽¹⁾

والضرب ورد مؤسساً وقد يرد مردوفاً⁽²⁾ وهو لازم. وكثيراً ما يدخل الخين والطبي تفاعيل هذا البحر وحسب مبدأ المعاقبة⁽³⁾. والملاحظ أيضاً أن الشاب الظريف لم ينظم على العروض المنهوكية⁽⁴⁾ المكشوفة أو المنهوكية الموقوفة وأضربها التي مثلها. ونظم موشحة واحدة على هذا البحر مقطوعاً وضربها مطوي:

بدر عن الوصل في الهوى عدلا

ما لي عنه إن جـار أو عدلا مذهب⁽⁵⁾

{7} الرجز:

الرجز يأتي تاماً ومجزوئاً ومنهوكاً، كما يأتي مصرعاً⁽⁶⁾. إلا أن الشاب الظريف لم ينظم فيه إلا تاماً ومجزوئاً فقط، اقتصر فيه على 3 قصائد وبعض المقطوعات والتف.

(1) الديوان: 348.

(2) التأسيس: ألف تقع قبل حرف الروي مفصولة عنه بحرف واحد سمي الدخيل. شرح تحفة الخليل: 352. والردف: هو الألف أو الواو أو الياء قبل حرف الروي في القافية ويكون ساكناً. معجم مصطلحات العروض والقوافي: 101.

(3) المعاقبة: هي أن يتقابل سيبان في جزئين، فهما يتعاقبان سقوط الحرف الساكن، يسقط أحدهما لثبوت الآخر، ويثبتان جميعاً ولا يسقطان جميعاً. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 173.

(4) النهك: هو اسقاط ثلثي أجزاء البيت. معجم مصطلحات العروض والقوافي: 249.

(5) الديوان: 3533.

(6) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النجف، النجف، ط 1، 1974م: 90. المصراع: هو ما يسمى بالمزدوج وهو أن يأتي الشاعر بقصيدة كاملة مبنية على مصراعين فقط، وزنها واحد وإن اختلفت القوافي. معجم مصطلحات العروض والقوافي: 117.



وقلة نظمه في هذا البحر قد ترجع إلى اقتراب هذا البحر من لغة العوام ((فهو القلب الذي أثره القدماء للأدب الشعبي))⁽¹⁾ ؛ لذلك لم يشهد هذا البحر إلا مراحل قليلة من الازدهار، فقد ((ظل الرجز مهملاً لا يلجأ إليه الشاعر إلا في النادر من الأحيان))⁽²⁾. لذلك جاء بالمرتبة السابعة من حيث عدد الأبيات وبالمرتبة السادسة من حيث عدد الوحدات.

~~وبحر الرجز بحر موحد التفعيلة يبنى على تكرار مستعلن ثلاث مرات في كل شطر، وقد ورد~~

بشكله التام في 11 وحدة شعرية أبياتها 36 بيتاً توزعت على قصيدة واحدة أبياتها 11 بيتاً، و3 مقطوعات أبياتها 11 بيتاً، و7 نتف.

أما مجزوء الرجز فقد نظم فيه 7 وحدات توزعت على قصيدتين أبياتها 30 بيتاً، ومقطوعتين من 9 أبيات، و4 نتف، لتكون بمجموعها 19 وحدة شعرية مجموع أبياتها 84 بيتاً أي بنسبة 4,28٪ للوحدات، ونسبة 3,38٪ للأبيات.

■ أما أعاريضه وأضرابه في المطالع فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض تامة 'مستعلن' وردت أضرابها بالشكل الآتي:

(1) ورد ضربها تاماً مثلها 'مستعلن' ----- 5 مرات كقوله:

حيّ غزالاً سلّ من أجفانه عَضْباً غداً يقتل في أجفانه⁽³⁾

(2) ورد ضربها مقطوعاً 'مستعلن' ----- مرة واحدة كقوله:

يوم أتاناً برده في برده أضحى بها مثل الحديد الماء⁽⁴⁾

(3) ورد الضرب مخبوناً 'متفعلن' ----- مرة واحدة أيضاً كقوله:

بأقمرأ رأيتك في مائتم من حزنه شقّ على شقيقه⁽⁵⁾

(1) موسيقى الشعر: 129.

(2) شرح تحفة الخليل: 203.

(3) الديوان: 338.

(4) الديوان: 32.

(5) الديوان: 239.



(ب) العروض مخبونة 'متفعّلن' ورد ضربها مخبوناً مثلها 3 مرات كقوله:

مشل الغزال نظيرة ولفقة من ذا رآه مقبلاً ولا افستن⁽¹⁾

■ أما بالنسبة للمجزوء فقد وردت مطالعه بالشكل الآتي:

(أ) العروض مجزوءة مخبونة 'متفعّلن' ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً مثلها مرتين كقوله:

هــذا الـذي أحببـة قـاسـ، عـليّ قلبـة⁽²⁾

(ب) العروض مجزوءة تامة 'مستفعّلن' ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً 'مفتعلن' مرة واحدة كقوله:

منبـر و جـدي بـو أكتـمـة ويظـر⁽³⁾

(ت) العروض مجزوءة تامة 'مستفعّلن' ضربها مجزوءاً مخبوناً 'متفعّلن' مرتين كقوله:

خـط العـذار ان يـدا أسـعد منـه حظـة⁽⁴⁾

(ث) العروض مطوية - مفتعلن - والضرب صحيح مرة واحدة كقوله:

إن الـذي منزـلـة من سـخبـ دمـفي أفـرعا⁽⁵⁾

(ج) العروض مطوية والضرب مجزوء مخبون :

مـسك وخـر وبـرذ رـضـابه لـذا رقـد⁽⁶⁾

وأخيراً فالملاحظ أن الشاب الظريف لم ينظم على مشطور الرجز أو منهوكه أو مصرعه، وإن زحاف الخن والطبي والخبيل ((تبدو سائغة غير نابية عن الذوق))⁽⁷⁾. والشاب الظريف أكثر من استعمال الخن والطبي عدا الخبل، ولعله استثقله كقوله:

(1) الديوان: 339 ، وقد سقطت (ذا) من البيت في الديوان ولا يستقيم الوزن إلا بها.

(2) الديوان: 56.

(3) الديوان: 201.

(4) الديوان: 208.

(5) الديوان: 170.

(6) الديوان: الملحق: 367.

(7) شرح تحفة الخليل: 202.

حي غزالاً سلّ من أجفائِهِ صفباً غدا يقتل في أجفائِهِ
فالسحر ما استنبط من لحاظِهِ والسدر ما استودع في مرجائِهِ
كم بت أجني من جنى خدّو ورداً ثما فوق غصون بانِهِ⁽¹⁾
فقوله: "حي غزالاً" و"يقتل في" و"استنبط من" و"تودع في" كلها مطوية.

{8} الرمل؛

بحر موحد التفعيلة يبنى على تكرار (فاعلاتن) ثلاث مرات في دائرته وقد ورد هذا البحر تاماً ومجزؤاً. والملاحظ أن الشاب الظريف في هذا البحر يكسر القاعدة التي سار عليها سابقاً في أغلب البحور، فجاء أغلب نظمه فيه من المجزوء، والسبب في ذلك يعود إلى أن ((الرمل بحر رقيق وراقص، ولا سيما المجزوء منه لذلك أكثر منه شعراء الغزل))⁽²⁾ لذلك نرى الشاب الظريف يميل إلى نظم المجزوء في إطار هذا البحر، وهو مقلّ في الإطار العام لديوانه. ولهذا السبب نفسه عول عليه أصحاب الموشحات⁽³⁾ فنظم الشاب الظريف موشحة واحدة مطلعها:

قمرٌ يجلو دجى الغلسِ بهرَ الأبصار مئتَ ظهراً⁽⁴⁾

وهو بحر ورد بقلّة في ديوانه، وأشعار الشاب الظريف فيه تلونت بين الشكوى والغزل. وقد ورد هذا البحر في المرتبة الثامنة لأشعاره، اذ بلغ مجموع الوحدات 19 وحدة أي بنسبة 4,28٪ أياتها 59 بيتاً، ونسبتها 2,37٪ وقد توزعت على 13 مقطوعة من 62 بيتاً، و12 نغمة، والملاحظ أن الشاب الظريف لم ينظم في هذا البحر ولا قصيدة واحدة. والسبب كما قد مرّ آنفاً هو أن هذا البحر بحر راقص والغناء والرقص لا يحتاجان إلى إطالة النفس فيهما.

(1) الديوان: 338.

(2) شرح تحفة الخليل: 219.

(3) المصدر نفسه: 219.

(4) الديوان: 354.



■ أما بالنسبة لأعاريضه وأضرابه التي وردت في المطالع فقد وردت بالشكل الآتي:

- (أ) العروض محذوفة "فاعلن" ورد ضربها محذوفاً "فاعلن" مرة واحدة كقوله:
- لبي فـود وفـؤاد يرتجـي طيب وصل منكم بسالـهجر لاذا⁽¹⁾
- (ب) العروض محذوفة "فاعلن" وضربها محذوف مخبون وردت مرتين كقوله:
- مـلبسي من هـجرو ثوب الضنى ومـذيب القلب حزنأ وعـنا
- فـبمن أعطاك يا كل المنى قامـة تـزري بأعطاف القنا⁽²⁾
- وقد جمع بين ضربين، ضرب مخبون "فاعلن" وضرب سالم "فاعلن" وكلاهما تستريح له الأذن⁽³⁾.

أو قوله :

ما رأينا ضربة من صارم نكـست السـف علم⁽⁴⁾

أما بالنسبة للمجزوء فقد وردت أعاريضه وأضرابه في المطالع بالشكل الآتي:

- (أ) العروض مجزوءة مخبونة "فاعلاتن" ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً مثلها 6 مرات كقوله:
- كـان مـا كان وزالا فـأطرح قـيل وقـالا⁽⁵⁾
- (ب) العروض مجزوءة صحيحة "فاعلاتن" وردت أضرابه بالشكل الآتي:
- (1) ورد ضربها مجزوءاً صحيحاً "فاعلاتن" ثلاث مرات كقوله:
- ان تـبـدوا أو تـنـدوا فـبـدور في غـصون⁽⁶⁾

(1) الديوان: 147.

(2) الديوان: 325.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 83.

(4) الديوان: الملحق: 387.

(5) الديوان: 263.

(6) الديوان: 336.

وقوله :

أهيف كالبدري صلي في قلوب الناس نارا⁽¹⁾

(2) ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً "فاعلاتن" ثلاث مرات كقوله:

بأبي أفدي حيباً تيم القلب غراماً⁽²⁾

والملاحظ أن الشاب الظريف لم ينظم على العروض المحذوفة وضربها التام أو ضربها المقصور⁽³⁾ أو العروض المجزوءة الصحيحة وضربها المسبغ⁽⁴⁾ أو المحذوف. والخبث من أكثر الزحافات التي دخلت عليه فضلاً عن الكف بنسبة أقل.

{9} الخفيف:

بحر مزدوج التفعيلة يبنى على فاعلاتن مستفَع لن فاعلاتن- في كل شطر وقد ورد تاماً ومجزوءاً في أشعار العرب. إلا أن الشاب الظريف لم ينظم فيه إلا بشكله التام، وهو ((بحر ينجح صوب الفخامة ويمتاز بوضوح النغم واعتداله))⁽⁵⁾ ((وموسيقاه بارزة))⁽⁶⁾ ((ويجنع نحو الرقة واللين في بعض الأحيان مما جعله صالحاً للغزل والرثاء ؛ لذلك أكثر الشعراء من النظم عليه في القديم والحديث))⁽⁷⁾ وإن كان الشاب الظريف قد أكثر منه في الغزل إلا أنه لم يكثر من النظم على هذا البحر قياساً إلى بقية البحور.

(1) الديوان: الملحق: 370.

(2) الديوان: 309.

(3) القصر: وهو حذف ساكن السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله وهو علة ملزمة (فاعلاتن) تصبح (فاعلات)، فن التقطيع: 135.

(4) التسييف: زيادة حرف ساكن إلى سبب خفيف في آخر الجزء، ولا يكون إلا في المجزوء من بحر الرمل: ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 122.

(5) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: (1/ 195-196).

(6) شرح تحفة الخليل: 259.

(7) دراسات في النص الشعري "العصر العباسي"، د. عبدة بدوي، مطبعة قاصد خير- القاهرة، 1977م: 90.

ونظم فيه 19 وحدة شعرية أبياتها 104 أي بنسبة 4,28 للوحدات، و 4,19 للأبيات. وقد توزعت هذه النسبة على قصيدتين أبياتها 28 بيتاً، و 11 مقطوعة أبياتها 64 بيتاً، و 6 نتفة، ليكون بذلك المرتبة التاسعة بالنسبة للوحدات، والمرتبة السابعة بالنسبة للأبيات.

■ أما بالنسبة لأعاريض هذا البحر وأضرابه في المطالع فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض صحيحة "فاعلاتن" وردت أضرابها بالشكل الآتي:

(1) ورد ضربها صحيحاً مثلها (فاعلاتن) ----- 7 مرات كقوله:

لَبِثَ شِعْرِي مَنْ قَدْ أَحْلَى الْحَيَامَا حَفِظَ الْعَهْدَ أَمْ أَضَاعَ الْوَقَامَا⁽¹⁾

أو قوله :

قَامَ يَسْعَى لَيْلَا بِكَأْسِ الْحَيَامَا شَادَنُ أَحْوَرِ جَمِيلِ الْحَيَامَا⁽²⁾

(2) ورد ضربها مخبونا "فعلاتن" ----- 4 مرات كقوله:

مَا عَهِدْنَا كَدًا تَكُونُ الرِّفَاقُ كُلُّ يَوْمٍ نَحْنُ بَاقُ وَفِرَاقُ⁽³⁾

(ب) العروض مخبونة "فعلاتن" وضربها صحيح وردت 3 مرات كقوله:

عَنْ لِي دَمِيءٌ وَلاَحَ هَلَالَا وَانْشَى صَعْدَةً وَفِرَ غَزَالَا⁽⁴⁾

(ت) العروض مشعثة⁽⁵⁾ "فالاتن" وتصير "مفعولن" ورد ضربها مثلها 5 مرات. ((والتشعيث أكثر ما

يسوغ هنا إذا كان الضرب مردفاً... فإذا شُعْتُ غير المردف لا يستريح إليه الطبع))⁽⁶⁾. وقد

(1) الديوان: 310.

(2) الديوان: الملحق: 390.

(3) الديوان: 227.

(4) الديوان: 261.

(5) التشعيث: هو تغير يلحق فاعلاتن المجموعة الوتد - فتصير على وزن مفعولن. ينظر: معجم

مصطلحات العروض والقوافي: 142.

(6) شرح تحفة الخليل: 258.

وقد يكون الشاب الظريف تنبه إلى هذه المسألة فنظم إلى هذه المسألة فنظم فيه بضربه المردف⁽¹⁾
كقوله:

لا خللت من سناكم الأحياء فيكم تنجلي بها الظلماء⁽²⁾
او قوله :

بأبي شادن غدا الوجه منه يُخجلُ السنين بالاشراق⁽³⁾
او قوله:

بدوي كم جدلت مقاتلها عاشقا في مقاتل الفرسان⁽⁴⁾

وأهم الزحافات التي دخلت عليه زحاف الخين والتشعيث.

{10} المجتث:

بحر مزدوج التفعيلة يبنى على تكرار - مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن - مرتين. إلا أنه لم يرد غير مجزوء. رباعي الاجزاء⁽⁵⁾.

والبحر المجتث فيه ((رثة عذبة وانه من الابحر القصار القليلة التي يحسن فيها تطويل الكلام للإطراب والامتناع⁽⁶⁾)). ولرثته العذبة وظفه الشاب الظريف في غرض الغزل لم يتعد فيه إلى غيره، إلا في نتفة واحدة في المديح. ولم يكن هناك مجال للاطالة، فأغلب الوحدات التي نظمها كانت من التنف والمقطوعات ما خلا قصيدة واحدة. وقد يرجع السبب في ذلك إلى أن أغلب الشعراء كانوا ((ينظمون من مقطوعات قصيرة - أغلب الظن - انها كانت تلحن وتغنى⁽⁷⁾)).

(1) الردف: هو الألف أو الواو أو الياء قبل حرف الروي في القافية، ويكون ساكناً. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 101.

(2) الديوان: 32.

(3) الديوان: الملحق: 379.

(4) الديوان: الملحق: 388.

(5) شرح تحفة الخليل: 279 - ولم يرد تاماً إلا شذوذاً.

(6) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: (1/194).

(7) موسيقى الشعر: 115.



والملاحظ ان الشاب الظريف كان مقلداً في نظمه وفي طول نفسه. وقد نظم فيه 9 وحدات أبياتها 35 بيتاً توزعت على قصيدة واحدة من 13 بيتاً، ومقطوعة واحدة من 5 أبيات و7 نتف. أما بالنسبة لأعريض هذا البحر وأضرجه فقد وردت مجزوءة وجوباً كما هو شائع في الشعر العربي وكالاتي:

(أ) العروض مجزوءة صحيحة فاعلاتن

(1) ورد ضربها مجزوءاً صحيحاً فاعلاتن ----- 5 مرات كقوله:

يَا قَلْبَ صَبْرًا لِنَارٍ كَوْتُكَ فِي الْحَبِّ كَيْتَا⁽¹⁾

(2) ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً 'فِعلاتن' ----- مرة واحدة كقوله:

يَا مَنْ بَقْلِي غَرَامٍ عَلَيْهِ لَيْسَ بِخَافِي⁽²⁾

(ب) العروض مجزوءة مخبونة - فِعلاتن - وردت أضرجه بالشكل الآتي:

(1) ورد ضربها مجزوءاً صحيحاً - فاعلاتن - مرتين كقوله:

مَنْ أَبَاحَكَ قَتْلِي عِلَامَ حَرَمَتٍ وَصَلِي⁽³⁾

(2) ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً - فِعلاتن - مرة واحدة كقوله:

قَالُوا حَيِّيكَ لَيْسَ حَبُّ يَلُوحُ بِخَدِّ⁽⁴⁾

والملاحظ ان اغلب ما نظمه في الغزل إلا ان ذلك لا يجعله مختصاً به دون غيره فضلاً عن شيوع زحاف الخبن في هذا البحر اكثر من غيره.

(1) الديوان: 348.

(2) الديوان: 224.

(3) الديوان: 270.

(4) الديوان: 137.

{11} المتقارب:

بحر موحد التفعيلة يبنى على تكرر - فعولن - ثمان مرات. هذا التكرار ((يتطلب الاندفاع وراء النغم كما يندفع التيار من غير توقف لذلك تحاماه كثير من الشعراء الفحول))⁽¹⁾. هذا الاندفاع حدا بالشاب الظريف إلى نظم قصيدة طويلة بعض الشيء عدتها 42 بيتاً من العروض المحذوفة والضرب المحذوف. وقد وردت العروض محذوفة في أغلب الأعراف ((وهو فيها جميل الوقع خفيف الظل، لذلك قلما نجد هذه العروض سالمة غير محذوفة ولا مقبوضة من غير تصريح))⁽²⁾ فورود تفعيلتي 'فعولن' و'فعو' في الشطر الأول ((حسن تستريح له الأذان))⁽³⁾ وهو بحر رتيب أيضاً ((... تأتي رتابته من وحدة التفعيلة فعولن))⁽⁴⁾.

فحاول الشعراء كسر هذه الرتبة بإدخال زحاف القبض عليه اذ تصبح فعولن - فعول - وهو من حيث ((رتابته يصلح للسرد ومن حيث تدفقه يصلح للتعبير عن العاطفة الجياشة))⁽⁵⁾ وقد مال إليه الشاب الظريف بشقه الثاني، لكنه بالمقابل لم ينظم فيه إلا نسبة قليلة مقارنة ببقية البحور ولا سيما بالنسبة للوحدات. فقد نظم فيه خمس وحدات أبياتها 63 بيتاً أي بنسبة 1,12٪ للوحدات و 2,53٪ للأبيات توزعت هذه النسبة على قصيدة من 42 بيتاً و 3 مقطوعات من 91 بيتاً ونبقة واحدة.

■ أما أعرافه وأضرابه في المطالع فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض المحذوفة فعو ورد ضربها محذوفاً مثلها فعو مرتين كقوله:

خذو قودي من أسير الكلل فوا عجباً لأسير قتل⁽⁶⁾

(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: (1/312). وهذا التدفق يأتي من قصر التفعيلة الخماسية

فعولن. ينظر: شرح تحفة الخليل: 293.

(2) شرح تحفة الخليل: 292.

(3) موسيقى الشعر: 87.

(4) شرح تحفة الخليل: 293.

(5) المصدر نفسه: 293.

(6) الديوان: 283.

(ب) العروض الصحيحة - فعولن - ورد ضربها صحيحاً مثلها - فعولن - مرتين كقوله:
جباك الجمال وأوفى النصيبا فصرت إلى كل قلب حبيباً⁽¹⁾

(ت) العروض المخبونة والضرب الصحيح :
أقلب قلبي شوقاً إليه وأذري عليه دموعاً غساراً⁽²⁾

والملاحظ أن الشاب الظريف استعمل هذا البحر بشكله التام فقط. فلم ينظم فيه بعروضه المجزوءة وضربها مثلها، أو العروض المجزوءة المحذوفة وضربها الأبتري⁽³⁾ ((فهو قليل نزر في شعر المولدين - وهو في الشعر القديم أنزر))⁽⁴⁾. فجاء هذا البحر نزرأ في شعر الشاب الظريف فضلاً عن ذلك ميله الشائع من أعاريضه وأضرابه، فلم ينظم على العروض الصحيحة وضربها المقصور الأبتري، وزحاف القبض من أكثر الزحافات الشائعة في هذا البحر.

{12} المديد :

المديد لم يستعمل غير مجزوء سداسي الأجزاء وإن كان في دائرته ثمانية أجزاء⁽⁵⁾ يبنى على - فاعلاتن فاعلن فاعلاتن - في كل شطر. وهو ((بجر اعترف أهل العروض بقلة المنظوم منه))⁽⁶⁾. ((فهو على بساطة نغمه يعسر على الناظم ؛ لأن تفعيلاته تتطلب كلمات متقطعة))⁽⁷⁾. وعندما نتلمس أشعار الشاب الظريف على هذه الحال نراه لا يجيد عنها، حاله حال بقية الشعراء. فقد جاء هذا البحر بالمرتبة

(1) الديوان: 66.

(2) الديوان: الملحق: 371.

(3) الأبتري: قطع + حذف، وهو السبب الخفيف من فعولن فتصبح فعو ثم تحذف الواو وتسكن العين فيصبح فع. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 23.

(4) شرح تحفة الخليل: 295.

(5) المصدر نفسه: 120.

(6) موسيقى الشعر: 98.

(7) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 75 / 1.



ما قبل الأخيرة من حيث عدد الوحدات وعدد الأبيات واقتصر فيه على وحدتين أبياتها 16 بيتاً وهي نسبة لا تكاد تشكل شيئاً يذكر، ونظم فيه قصيدة واحدة من عشرة أبيات ومقطوعة واحدة من ستة أبيات.

وردت على العروض المحذوفة المخبونة "فعو" وضربها المحذوف المخبون مثلها "فعو" فقط كقوله:
 مـلـكـهـ الشـمـسـ في الحـمـلـ لم تكـد تبـدو مـن الحـجـل
 غـصـن بـان مـثـمـر قـمـراً يـجـل الأـغـصـان بالمـيل
 ورد خـذ يـضـر جـه خـجـل مـن نـرجـس المـقـل⁽¹⁾

فالتزم الحذف والخبث في أعاريض القصيدة كلها ((هذا يعتبر من أكثر أنواع المديد شيوعاً))⁽²⁾ وأقربها إلى النفس. والخبث من أكثر الزخافات التي عرّج عليها في هذا البحر. وبناءً على ما سبق، فهو لم ينظم فيه إلا على الضرب الثاني لهذه العروض وهو الأبتـر "فعلن" أو العروض الصحيحة وضربها الصحيح أو المحذوفة، والمحذوفة وضربها المحذوف - بدون خبن - أو المقصور والأبتـر.

{13} الهزج:

بحر موحد التفعيلة وأصل بنائه "مفاعيلن" ثلاث مرات في كل شطر، إلا أنه التزم فيه حذف التفعيلة الثالثة من كلا شطريه⁽³⁾ ولم يستعمل إلا مجزوءاً⁽⁴⁾ ((ونسبة شيوع الهزج في أشعار العباسيين ضئيلة لا تكاد تتجاوز 1% من مجموع الأشعار))⁽⁵⁾ وهي أقل من ذلك لدى الشاب الظريف، فقد جاء بالمرتبة الأخيرة، فلم ينظم فيه سوى مقطوعة واحدة من ثلاثة أبيات، كقوله:
 وأقـوام لـم في العـشـق حـكم القطـع والبـت⁽⁶⁾

(1) الديوان: 267.

(2) موسيقى الشعر: 98.

(3) ينظر: منهاج البلغاء وشرح الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني 684 هـ - 1285م، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية (د-ت): 229.

(4) شرح تحفة الخليل: 192.

(5) موسيقى الشعر: 111.

(6) الديوان: 104، وقد ذكر محقق الديوان أن هذه القطعة هي من مجزوء الوافر.



عروضها مجزوءة صحيحة "مفاعيلن" وضربها كذلك. ولم ينظم في عروضه المحذوفة، والملاحظ أن زحاف الكف⁽¹⁾ مفاعيل دخل تفاعيلها مرتين⁽²⁾.

وهو جائز ((سائق في عروضه كما جاز في حشوه))⁽³⁾ بخلاف القبض ((فإن الذوق يعافه))⁽⁴⁾، وقد دخلت علة الحرم⁽⁵⁾ على إحدى تفاعيله ((من قوم)) فانتقلت مفاعيلن إلى "مفعولن" وهي علة ((يتحاشاها الشعراء لثقلها))⁽⁶⁾. واعتقد أن الشاب الظريف لم يكن موقفاً في النظم على هذا البحر.

فنون مستحدثة

{ 1 } الدوييت:

يبني على وزن فعلن متفاعلن مفعولن فعلن في كل شطر⁽⁷⁾. ولفظة دوييت مركبة من كلمتين، معنى الأولى منهما اثنان، وثانيتها بمعناها بالعربي... ويشترط فيه أن يكون النصف الأول من البيت الثاني مخالفاً للأشطر الباقية من القافية، والثلاثة الأخرى على قافية واحدة⁽⁸⁾ وقد ترد كلها على قافية واحدة. والشاب الظريف أدل بدلوه في هذا الفن فنظم 37 وحدة شعرية أبياتها 74 بيتاً، أي بنسبة

(1) الكف: هو حذف السابغ الساكن، مثل حذف نون مفاعيلن ليقى مفاعيل، ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 225.

(2) لم أورد بقية المقطوعة أو شاهد الزحاف من الكلمات لأنها من الهجاء الفاحش البذيء.

(3) شرح تحفة الخليل: 189.

(4) المصدر نفسه: 19.

(5) العلة: هي تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد، وهو يختلف عن الزحاف بأن الزحاف تغيير يختص بثواني الأسباب، ويدخل في الحشو والعروض والضرب على السواء، فما يقع على السبب برمته أو أصاب الوند فهو علة. الحرم: هو حذف أول الوند المجموع في أول البيت. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 176، 72.

(6) شرح تحفة الخليل: 191.

(7) ينظر: ميزان الذهب، السيد أحمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1381 هـ - 1961م: 144 -

145. ينظر: من التقطيع الشعري والقافية، 359-491.

(8) المصدر نفسه: 144-145، ويسمى هذا بالأعرج ويسمى سالماً إذا كان الجزء الأول من البيت الثاني من نفس القافية.



8,35% للوحدات، ونسبة 2,98% للأبيات من المجموع العام لأشعاره، وهي نسبة لا بأس بها مقارنة مع بعض البحور.

وإن دلت هذه النسبة على شيء فإنما تدل على تمكن هذا الشاعر من هذا الفن وقدرته على النظم فيه ((ويستحسن فيه التزام الجناسات))⁽¹⁾ فضلاً عن ذلك التصريح والتقنية لأشطره، والتي جعلت من هذا الفن قريباً إلى النفس على الرغم من اختلاف تفاعيله. وقد وردت أعاريض وأضرب الدوبيت بصور مختلفة وكالاتي:

أ- العروض تامة ثقيلة⁽²⁾ ورد ضربها كما يأتي:

- ورد ضربها تامة ثقيلًا مثلها "فعلن" ----- 17 مرة كقوله:

يا من يعباده لقلبي قرضًا ظلمًا وبجبهه لقلبي قرضًا

مذ غبت مدامعي بخدي انسكبت والله وجفن قلبي ما غمضًا⁽³⁾

او قوله :

يا من لجمال وجهه البدر سجد ما ترحم من يرحمه كل احد

إن قيل بان لي على الهجر جلد ما ان صدقوا قد قيل لله ولد⁽⁴⁾

ب- العروض تامة ثقيلة مذالة⁽⁵⁾ "فعلان" ورد ضربها مثلها 7 مرات كقوله:

قامت بك الغرام والوجد سنين ما بين بكاء وحنين وأنين

أرضيك وما تزداد إلا غضبًا الله كما أبلى بك القلب يعين⁽⁶⁾

(1) ميزان الذهب: 146

(2) الثقيلة: ما كانت حركة العين "فعلن"، ينظر: رسالتان فرديتان في عروض الدوبيت، مالك بن المرحل:

604-699 هـ، تحقيق: هلال ناجي، بحث في مجلة المورد، مج 3، العدد الرابع، 1975م: 161.

(3) الديوان: 197.

(4) الديوان: الملحق: 368.

(5) التذليل: هو زيادة ساكن على وتد مجموع آخر الجزء بعدما أبدلت النون ألفاً، ينظر: معجم

مصلحات العروض والقوافي: 94.

(6) الديوان: 339.



لبا-العروض تامة خفيفة⁽¹⁾ "فعلن" ورد ضربها مثلها 14 مرة كقوله:

ما نأخ حمام الأيك في الأغصان إلا وتزايدت بكم أشجاني

عودوا لمعنى هجركم أسقمه فالصَّبُّ بكم مُضني كئيب عاني⁽²⁾

- هذا ولم ينظم على عروضه التامة الخفيفة المذالة وضربها مثلها، أو الدوبيت المجزوء أو المشطور.

والملاحظ في تقاعيله زيادة حروف في تفعيلة "متفاعِلن" فتصبح "متفاعِلن"⁽³⁾ كقوله:

يا من يفؤادي نار وجدي غادر من قاس إليك حسنه من فاخر

لا تخش إذا ما قيل هذا حسن عن غيرك فالشيخ غدا شيء آخر⁽⁴⁾

فقوله ((يفؤادي نا)) تقابلها "متفاعِلن" وقوله (ش إذا ما قيه) يقابلها "متفاعِلن" أيضاً. وقد أجاد

الشاب الظريف في هذا اللون أكثر الأحيان {ينظر الامثلة السابقة} وقد يقترب الشاب الظريف في بعض الأحيان كثيراً من العامة كقوله:

كم يشمت بي في حُبِّك العذال كم يكثر فيك القيل والقال

الصبر بكل حالة اليق بي احتاج أداريك ومشي الحال⁽⁵⁾

والملاحظ ان زحافات وعلله لا تكاد تذكر، وقد يرجع ذلك إلى اختلاف التفاعيل وهي واقعة

تحت حكم الزحافات والعلل، فالتفعيلة الأولى مقصورة والرابعة مخبونة ولا وجود إلا لعلة القطع في بعض المواضع.

{2} الموشح:

من الفنون المستحدثة التي تصلح للغناء والغزل وغيرها من الأغراض الأخرى وترد أوزانها

على محور الشعر المعروفة. وهو على أنواع وأشكال مختلفة تتنوع فيها القافية وترتيب الأبيات وعددها وعدد أشطرها.

(1) الخفيفة: ما سكنت عينها "فعلن"، ينظر: رسالتان فريدتان في عروض الدوبيت: 161.

(2) الديوان: 333.

(3) وهو جائر ويروي، ينظر: رسالتان فريدتان في عروض الدوبيت: 164.

(4) الديوان: 181.

(5) الديوان: 254.



وقد نظم الشاب الظريف موشحتين الأولى على بحر المنسرح⁽¹⁾ عدد أبياتها ثلاثة والثانية على بحر الرمل⁽²⁾ وهي في غرض الغزل، أي نظم وحدتين أبياتها ثمانية أبيات شكلت نسبة 0,53٪ للوحدات ونسبة 0,53٪ للأبيات وهي نسبة لا تكاد تذكر. وقد سبقت الإشارة إلى هاتين الموشحتين في بحر المنسرح والرمل. وبهذا يكتمل النصاب في دراسة بحور أشعار الشاب الظريف وأوزانه.

الملاحظات والاستنتاجات

قبل ان تختم هذا المبحث لا بد من الإشارة إلى بعض الملاحظات:

((1)) إن الشاب الظريف نظم في أغلب بحور الشعر المعروفة، فتوزعت أشعاره على ثلاثة عشر بحراً - نوردتها بحسب نسبة تواترها في الديوان - وهي { الكامل، الطويل، البسيط، السريع، الوافر، المنسرح، الرجز، الرمل، الخفيف، المجتث، المتقارب، المديد، الهزج } ولم ينظم في ثلاثة من البحور وهي { المضارع، المقتضب، المتدارك } وهي من البحور قليلة الاستعمال فتحاشاها الشاعر، فشأنها إذن شأن البحور المهملة.

- ويمكن ان نقسم هذه البحور بحسب نسبة تواترها إلى خمس مجاميع:

1- الكامل 2- الطويل 3- البسيط، فالسريع، فالوافر.

4- المنسرح، فالرجز، فالرمل، فالخفيف 5- المجتث فالمتقارب فالمديد فالهزج.

فالأوزان الشائعة في الشعر العربي⁽³⁾ وردت في المقدمة مع تغير طفيف بتتقدم الكامل على الطويل، وتقدم السريع على الوافر، وتأخر الرمل والمتقارب، فهي بحور متذبذبة بين القلة والكثرة⁽⁴⁾ مع قلة في استعمال بعض البحور، كالمجتث والمديد والهزج، وهذا يتفق مع انحسار نسبة شيوعها في الشعر العربي⁽⁵⁾ مع تقدم لا بأس به للمنسرح. هذا بالنسبة للوحدات، أما بالنسبة للأبيات، فنجد أن البحور الأولى تحافظ على مكانتها غير الوافر الذي جاء بالمرتبة الرابعة وتأخر السريع، وتقدم المتقارب إلى المرتبة السابعة متقدماً على الرجز وتقدم المنسرح إلى المرتبة الخامسة والخفيف إلى المرتبة السابعة، ليكون الترتيب بالشكل الآتي: الكامل، الطويل، البسيط، الوافر، المنسرح، السريع، الخفيف، الرجز، المتقارب، الرمل، المجتث، المديد، الهزج { ينظر الجدول رقم (1-5، 6). أما بالنسبة للأغراض فنلاحظ أنها اقتصرت على أغراض محدودة.

(1) الديوان: 293.

(2) الديوان: 294.

(3) موسيقى الشعر: 191.

(4) المصدر نفسه: 192.

(5) المصدر نفسه: 192.



- جاء الغزل في المقدمة بأشكاله المختلفة حسيّاً متعقفاً أم لاهياً لاعباً أو متهمكماً لا فرق. وأغلب أشعاره في هذا الغرض. اذ بلغت الوحدات 364 وحدة ونسبة 82,16% أي أكثر من ثلثي أشعاره أما الأبيات فكان تعدادها 1745 بيتاً نسبتها 70,30% وهي نسبة تكاد تقترب من ثلثي عدد الأبيات.
- وفي غرض المديح نلاحظ ان النسبة تقل بكثير فلم ينظم إلا 36 وحدة شعرية نسبتها 8,12% بلغ مجموع أبياتها 597 أي بنسبة 24,05% أي ربع عدد أبيات الديوان وهي نسبة قليلة إذا ما قارناها بالغزل.
- وجاء غرض الرثاء بالمرتبة الثالثة حيث نظم فيه 16 وحدة نسبتها 3,61% أبياتها 57 بيت نسبتها 2,29% وهي نسبة قليلة جداً.
- أما بالنسبة للهجاء فجاء بالمرتبة الأخيرة حيث تعفف عنه كثيراً فلم ينظم في هذا الغرض سوى 9 وحدات نسبتها 2,03% أبياتها 42 بيتاً نسبتها 1,69%.
- وأخيراً الأغراض الأخرى كالوصف والاحوانيات والحكمة والألغاز، والتي بلغت نسبة لا تكاد تذكر قياساً إلى الموضوعات العديدة التي تناولها. فقد اقتضت على قليل من المقطوعات والتنف، توزعت على 13 وحدة نسبتها 2,93%.

ت	البحر	التقسيم	العدد الكلي	قصائد	مقطوعات	تنف	النسبة المئوية من
1	الكامل	وحدة بيت	85 642	19 360	35 220	31 62	- -
2	الطويل	وحدة بيت	60 392	12 196	25 151	22 44	1 1
3	البسيط	وحدة بيت	49 390	12 296	15 77	22 44	- -
4	السريع	وحدة بيت	33 112	1 12	13 62	19 38	- -
5	الوافر	وحدة بيت	31 162	5 70	10 60	16 32	- -
6	المنسرح	وحدة بيت	19 144	4 88	9 44	6 12	- -
7	الرجز	وحدة بيت	18 79	3 41	4 16	11 22	- -
8	الرمل	وحدة بيت	15 51	- -	7 35	8 16	- -
9	الخفيف	وحدة بيت	13 84	2 28	9 52	2 4	- -



2,4 1,42	- -	7 14	1 5	1 13	9 32	وحدة بيت	المجنث	10
1,06 2,67	- -	1 2	2 16	1 42	4 60	وحدة بيت	المقارب	11
0,53 0,71	- -	- -	1 6	1 10	2 16	وحدة بيت	المديد	12
0,26 0,13	- -	- -	1 3	- -	1 3	وحدة بيت	الهزج	13
9,6 3,21	- -	36 72	- -	- -	36 72	وحدة بيت	الدوبيت	14
	1 1	181 362	132 747	61 2129	375 2239	المجموع الكلي		

جدول رقم (1-5)

يوضح نسبة القصائد والمقطوعات والتنف في كل نم

اما بالنسبة للملحق والمستدركين

ت	البحر	التقسيم	المعد	قصائد	مقطوعات	نتف	النسبة المئوية من
1	الكامل	وحدة	23	1	11	10	5,19
2	الطويل	وحدة	13	3	4	6	2,93
3	البسيط	وحدة	4	-	2	2	0,90
4	السريع	وحدة	6	-	3	3	1,35
5	الوافر	وحدة	8	1	1	6	1,80
6	الرجز	وحدة	1	-	1	-	0,22
7	الرملي	وحدة	4	-	-	4	0,90
8	الخفيف	وحدة	6	-	2	4	1,35
9	المتقارب	وحدة	1	-	1	-	0,22
10	الدوبيت	وحدة	2	-	-	2	0,45
المجموع الكلي			68	5	25	37	1

جدول رقم (1-6)

يوضح نسبة القصائد والمقطوعات والتنف في كل بحر

((1)) هذا وقد جاء الكامل بالمرتبة الأولى في غرض الغزل، فالطويل، فالبسيط، وفي المديح نرى الكامل أيضاً، فالبسيط، فالطويل. وفي الرثاء نرى الكامل، فالوافر، فالخفيف. وفي الهجاء نرى البسيط، فالسريع، فالهزج، وفي الأغراض الأخرى نرى الكامل، فالسريع، فالبسيط، فالطويل، والكامل توزع على أغلب الأغراض وجاء متصدراً فيها، عدا غرض الهجاء وكذلك بقية البحور الأخرى ولكنها لم تتحدد بغرض من هذه الأغراض {ينظر الجداول رقم (1-1، 2)}.

- ((2)) استعمل الشاب الظريف الاعاريض والأضرب الشائعة في أغلب البحور التي تناولها، فحاول أن ينوع فيها بغية التجديد والتنوع في النغم والموسيقى.
- ((3)) وظف الزحافات والعلل بأشكالها المشهورة في كل بحر محاولاً كسر الرتابة في بعض البحور تارة، وتعزيز الإيقاع والنغم تارة أخرى، مبتعداً قدر الامكان عن الزحافات والعلل الثقيلة التي تنبو في الأذن، وتحدث موسيقاها. كالخيل والشكل⁽¹⁾ مثلاً.
- ((4)) ميله إلى الاوزان الطويلة كثيرة المقاطع، فلم يواكب التطور الحاصل في عصره من العناية بالاوزان المجزوءة والقصيرة. فالعناية بها ((حدثت في العصور المتأخرة للملائمتها نمط الحياة، وما استجد فيها من موضوعات ولا سيما الغناء))⁽²⁾. وهذه العصور هي التي سبقت أو واكبت عصر الشاعر. {ينظر الجدول رقم (1-7)}.

ت	البحر	عدد الوحدات	عدد الأبيات	نسبة الوحدات المتوية للبحر	نسبة الأبيات المتوية للبحر	الملاحظات
1	مجزوء الكامل	13	66	12,03	9,09	مجزوء جوازاً
2	مجزوء الرمل	11	38	57,89	40,64	مجزوء جوازاً
3	مخلع البسيط	14	29	41,26	7,17	مجزوء جوازاً
4	المجتث	8	32	100	100	مجزوء وجوباً
5	مجزوء الرجز	8	47	42,10	55,95	مجزوء جوازاً
6	مجزوء الوافر	7	36	17,74	19,04	مجزوء جوازاً
7	المديد	2	16	100	100	مجزوء وجوباً
8	المزج	1	3	100	100	مجزوء وجوباً
	المجموع الكلي	64	267	14,44	10,75	-

جدول (1-7)

مجزوءات البحور حسب نسبة شيوعها بالنسبة لعدد الأبيات

- (1) الشكل: من الزحافات المزدوجة، يتألف من مجموع الخين والكف في "فاعلاتن" فالخين حذف ثاني السبب فيصبح "فعلاتن" ثم تحذف النون بالكف فيصبح "فعلات"، موسيقى الشعر: 44.
- (2) موسيقى الشعر: 106، 107.



- والمجزوءات ورد بعضها مجزوءاً وجوباً والآخر جموازاً، وبعض الأبحر امتنع فيها كالطويل والسريع والخفيف.

((5)) فضلاً عن ذلك فإن الشاب الظريف لا يميل إلى المشطور والمنهوك من الأبيات فلا نرى منها شيئاً في شعره. وعند إلقاء نظرة على قصائده تبين أن معدل أبيات القصيدة في البحور الشعرية مختلف جداً إلى درجة أن المتقارب الذي قفز إلى المرتبة الأولى، وتأخر السريع إلى المرتبة الأخيرة وتقدم البسيط إلى المرتبة الثانية، فالكامل والطويل والمنسرح. وقد يرجع ذلك إلى أن بعض البحور لم ينظم فيها إلا قصيدة واحدة، أطال فيها نفسه محاولاً إثبات مقدرة في النظم على هذا البحر - كالمقارب - فيما عدا ذلك فإن الكامل والبسيط والطويل حافظت على المراكز الأولى مع تبادل طفيف في الموقع. {ينظر الجدول رقم (1-5، 6)}.

((6)) نظم الشاب الظريف في بعض الفنون المستحدثة كالدوبيت والموشح من الفنون المستحدثة⁽¹⁾ مواكباً التطور في عصره في النظم على هذا اللون متبعاً الفنون المعربة الفصيحة على الرغم من قلة ما وصل إلينا من أشعاره في هذا الباب، ونراه يميل إلى البحور الطويلة متأثراً بمن سبقه من الشعراء القدماء، غير مواكب لهذا الركب في هذا الباب. {ينظر الجدول رقم (1-5، 6)}.

التسلسل	البحر	معدل أبيات القصيدة
1	المقارب	42
2	البسيط	22,41
3	الكامل	18,50
4	الطويل	15,53
5	المنسرح	22
6	الوافر	13,50
7	الخفيف	14
8	الرجز	13,66
9	المجثث	13
10	السريع	12

الجدول رقم (1-8)

معدل أبيات القصيدة في البحر الواحد

(1) كالزجل، والكان وكان، والقوما، والموالي.

((7)) خلل الوزن :

من خلال دراسة أوزان أشعار الشاب الظريف، ولا سيما في المطالع وردت بعض الأبيات مختلفة الوزن، وقد يرجع ذلك إلى خطأ في النسخ؛ لأن أغلبها مما يمكن تلافيه وتصحيحه، فقد يكون خطأ في تدوير البيت أو إسقاط حرف؛ وقد يكون الخلل مما يصعب تلافيه إلا باختلال ألفاظ البيت كقوله:

قال الخبيبُ معاتباً لى في الهوى صَبَرْتُ قلبك إذ صدوا وإذ هجروا⁽¹⁾

- فهذا البيت من الكامل، والحلل في قوله (واذ) فلا يستقيم الوزن إلا بحذف حرف الواو قبلها ليصبح البيت بالشكل الآتي:

قال الحبيب معاتباً لسي في المصوى صبرت قلبك إذ صدوا إذ هجروا

لتصبح التفعيلة مخزولة - أي دخول الإضمار والطي عليها - ولا يخفى ما فيها من ثقل.

ومن الخلل في التدوير⁽²⁾ قوله:

بِأَنفِائِ شَعْرَاتِ عَارِضِهِ إِلَى سِتِّي سَنَانٍ وَشَقَّتْ⁽³⁾

والبيت من مجزوء الكامل المرفل "متفاعلن" ولا يستقيم إلا إذا ورد بهذه الصورة

بِإِنْتْفَاشِ شَعْرَاتِهَا رِضْوَانِهِ الَّتِي سَأَلَتْ وَشَقَّتْ

- أو قوله من الخفيف:

وعيون أمراض جسمي وأضـ ر من قلبي لواعج البلبال⁽⁴⁾

والصحيح أن يكون بهذا الشكل:

وعيون أمراض جسمي وأضرمت
من قلبي لسواعج البلبال

(1) الدينان: 159.

(2) التدوير: هو اشتراك الشطر الأول مع الثاني أي ((الصدر والعجز)) - بكلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وبقاها في أول الشطر الثاني ويعني ذلك ان وزن الشطر الأول يكون بجزء من الكلمة. (والثاني بالجزء الآخر) - ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 91.

(3) الديوان: 105، وقد ذكر محقق الديوان أن البيت من الدوييت لوجود هذا الخلل.

(4) الديوان: 271.



- أو قوله من مجزوء الرجز:

رأى رَضاباً عَن نَسلي — أولوا العشق سـلو⁽¹⁾

والصحيح:

رأى رَضاباً عَن نَسـ — ليه أولوا العشق سـلو

- وما اختلف فيه الوزن بسقوط حرف كقوله - من مخلع البسيط-

رب قـاضٍ لنا مـليح — يعربُ عن منطقٍ لذيـ⁽²⁾

ولا يستقيم الوزن إلا بإضافة ((واو)) رب في بداية البيت ليصبح:

ورب قـاضٍ لنا مـليح — يعربُ عن منطقٍ لذيـ

وهذا وأمثاله مما يؤخذ عليه المحقق، فكان لازماً أن يشير إليه أو أن يقوم بتصحيحه.

ثانياً: القافية :

وهي الركن الثاني من أركان الانمط الإيقاعية الثابتة التي يقوم بها الشعر، وهي تتصل ((بموسيقى الشعر وإيقاعه، فهي فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت، وينتهي عندها سيل الإيقاع، ثم يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل ذروتها وتنتهي لتعود من جديد وهكذا، وعلى هذا تكون القافية ختام السيل النغمي، وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتدافعة في التفعيلات، فيكون لهذه الوقفة القصيرة أثرها في تثبيت البيت... وينشأ عن تردد القوافي لذة موسيقية خاصة))⁽³⁾.

والقافية من الأهمية بمكان فوجودها ضروري لوجود ((شعر دقيق في تكوينه الموسيقي ؛ لذلك بوسعنا أن نعتبر أن الشعر العربي أدق أشعار الدنيا من حيث الروعة الموسيقية، لما يلتزمه الشاعر من قواعد في أجزاء القافية فضلاً عن تفاعيل البحر الذي ينظم فيه، وهو ما لا نجده في عروض كثير من اللغات الأخرى))⁽⁴⁾. هذه القواعد اشترطوا لها شروطاً ووصفوا لها صفات موسيقية ((كالعذوبة

(1) الديوان: 346.

(2) الديوان: 148.

(3) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري: 40.

(4) فن التقطيع الشعري والقافية: 215.



وسلسلة المخرج وتصريح البيت الأول حتى يكون الشاعر أبعد تأثيراً في سامعيه⁽¹⁾ قادراً على امتلاك نواصي قلوبهم ونفوسهم متلهفين إلى سماع الترديدات النغمية التي يقف عندها الشاعر ((إن رنين القافية عقب كل بيت يجعلك تشعر بأنك لا تزال تسير في نفس نغم الموسيقى المتسق، فانساق القافية كانساق الوزن يخلق شعوراً بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى... فهي وقفة موسيقية لا بد منها ليرتاح فيها القاريء ويجد متعة في تأملاته المتتابعة للصور البيانية التي يعرضها الشاعر عليه متعاقبة متسلسلة⁽²⁾))، و ((ويجب أن يتم اختيار الكلمة للقافية على أساس ترشيح المعنى لها، وهذا ما ذهب إليه الباحثون في موضوع القافية في العصر العباسي وهم أول من استعمل عبارة ترشيح المعنى للقافية⁽³⁾)) والشاب الظريف له أشعار كثيرة في هذا الباب كقوله:

وافى الربيع فسر إلى السراء	واسق السديم سلافة الصهباء
هات المشعة التي أنوارها	تمحو ظلام الليلة الظلماء
راحاً تروح بجسم نار لا يسر	في راحة الساقى قميص هواء
ودع المموم إذا هتممت بوصلها	عذراء من يد غادة عذراء
في حيث قينات الغصون سواجع	فغناؤهن لنا بغير غناء
وعرائس الأشجار تجلي في حلى	صيغت من البيضاء والصفراء
وغلائل الأوراق فوق قدودها	تنقد عند تطرب الورقاء
والأرض يضحك ثغرها عجباً إذا	مزج الغمام تبساً يكاء
والعيش غض والزمان مساعداً	والشمل مشتمل على السراء ⁽⁴⁾

(1) ينظر: نقد الشعر: لأبي فرج قدامة بن جعفر 337 هـ تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي - دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان - (د-ت): 86.

(2) فن التقطيع الشعري والقافية: 220.

(3) فن التقطيع الشعري والقافية: 331.

(4) الديوان: 37 - 38.



والصهباء ما هي إلا تنويج للمعنى الذي صاغه من السراء واسق والنديم والسلافة، فكرر حرف السين أربع مرات دلالة على نشوته وسروره العظيم. والظلماء في البيت الثاني مطابقة لأنوارها في صدر البيت. وقس على ذلك بقية الأبيات. وقد نجد العكس من ذلك ولكن بنسبة أقل فنراه يتكلف في بعض القوافي، ولا سيما إذا كانت من الروي قليل الاستعمال كقوله :

مَنْ كَخَلَّ السَّودَاءَ بِالْجَدْعِ وَخَضِبَ الْوَجْنَةَ الْحُمْرَاءَ بِالضَّرَجِ
وَمَنْ عَلَى ذَلِكَ الْوَرْدِ الْجَنِيُّ جَنَى وَمَنْ بِسَيْفِ التَّجْنِي خَاضَ بِالْمَهْجِ
كَأَنَّهُمْ أَجْرَاهُ كَاتِبُهُ فَخَطَ لَأَمَّا عَلَى الْيَاقُوتِ بِالسَّبْجِ⁽¹⁾

فعلى الرغم من تكرار الجيم في البيت الثاني لغرض التهيئة للقافية إلا أنها لم تخل من بعض التكلف ولا سيما في بقية الأبيات. وفي محاولة منه لإثبات قدرته في النظم واختيار القوافي نراه يلتزم ما لا يلزم بالتزامه حرفاً أو أكثر مع الروي⁽²⁾ في أشعاره فوق في بعض المزالق كقوله:

السَّدْمُ هَامٌ وَالْحَشَا هَائِمٌ وَالْجَفْنَ دَامٌ وَالْجَوَى دَائِمٌ
يَا مَنْ خَلَا مِنْ حَسَنِهِمْ نَاطِرِي فِي الْقَلْبِ مَغْنَاكُمْ وَمَعْنَاكُمْ
وَاللَّهُ مَا سَارَتْ فِي أَرْضِ الْحَمَى رَكَبْنَا إِلَّا ذَكَرْنَاكُمْ

(1) الديوان: 108، والسبج: الخرز الأسود، لسان العرب: مادة (سبج)، 3/ 1913.

(2) ينظر: اللزوميات - لأبي العلاء المعري، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار صادر، بيروت، (دست): 6/1.



فالتزم حرف الكاف في القافية المؤسسة⁽¹⁾ فانزلق إلى ما يسمى سناد الاشباع⁽²⁾ في المطلع ليوافق التصريح، وبعد سبعة أبيات من هذا الالتزام يقع في الخطأ نفسه بقوله:

ولسي يجرعاء الحمى شادناً يقتل أرباب الهوى عمام
فالقلب عنه في الهوى مائل ولا لسه في حبسه لائم⁽³⁾

ومرة أخرى وفي مقطوعة أخرى نراه يسير على هذا المنوال فيلتزم الكاف في قافية مؤسسة في جميع الأبيات ما عدا البيت الرابع الذي لم يلتزم فيه هذا الحرف فانزلق إلى نفس الهفوة السابقة بقوله:

من للخلاف وللوناق مسائلاً وخصائلاً أو للعللى لولاكم
حسب المرجى في المعاد شفاعاً منكم ومن قبل المعاد نداكم
لو أطلق اسم النيرات لم سرى ذهن الذي هو سامع لسواكم
أو كان وحي بعد أحمد مرسل⁽⁴⁾ لبدت لكم أي به وعلائم⁽⁴⁾

وقد اختلف حرف الكاف إلى حرف آخر، وحركة أخرى هي الكسرة مع الضمة و ((مجيء الضمة مع الكسرة أسير وأقل قبلاً لما بين الحركتين من تشابه وتقارب))⁽⁵⁾. مع ذلك فهو يؤخذ عليه؛ لأنه سعى إليه بمحض اختياره وإرادته، وعدم التزامه الحرف والحركة هنا يغير من وقع القافية في الأذن كثيراً. وهو على العموم مقل في هذا الباب فلم ينظم فيه سوى ثلاث مقطوعات وبعض التنفّ والتي لا

(1) القافية المؤسسة: ألف تقع قبل الروي مفصولة عنه بحرف واحد يسمى الدخيل. ينظر: شرح تحفة الخليل: 352.

(2) سناد الاشباع: هو تغير حركة الدخيل. ينظر: الكافي في العروض والقوافي، ابن الخطيب التبريزي، تحقيق: حسن الخالصي، مطبعة شفيق، بغداد 1982م: 278.

(3) الديوان: 291 – 292.

(4) الديوان: 307 – 308.

(5) شرح تحفة الخليل: 385.



تدل على مقدرة تامة في هذا اللون من النظم، فأكثر من نظم التثنية فيه. وكان يجهد نفسه في بعض الأحيان بالتزام أكثر من حرف موظفاً الجناس لهذا الغرض كقوله:

أسرع وسر طالب المعالي بكل واد وكل مهمه
وان لحى عاذل جهول فقل له يا عدول مه مه⁽¹⁾

وقد يلجأ الشاب الظريف في أغلب الأحيان إلى التصريح في أشعاره لكي يضيفي على القافية بعض الموسيقى التي تحفز المتلقي وترغمه على الانتباه إلى هذا الجرس الموسيقي. وسندرس ذلك في باب الأنماط الإيقاعية غير الثابتة.

القافية المقيدة؛

وهي ما كان الروي فيها ساكناً⁽²⁾. وقد وردت في أشعار الشاب الظريف 43 وحدة شعرية أبياتها 168 بيتاً⁽³⁾ أي بنسبة 9,70 % للوحدات وبنسبة 6,76 % للأبيات، وهي نسبة قليلة قياساً لأشعار الديوان، ومقاربة قليلاً لما هو شائع في الشعر العربي⁽⁴⁾، وقد توزعت هذه الأبيات على قصيدتين أبياتها 67 بيتاً و 9 مقطوعات أبياتها 47 بيتاً و 32 نثفة. فنظم في هذه القافية على عشرة بحور فضلاً عن الدوبيت كما هو موضح في الجدول الآتي:

ت	البحور	عدد الأشعار	عدد الأبيات	مجزوءات البحور	عدد الأشعار	عدد الأبيات	مجموع الأشعار	مجموع الأبيات
1	المقارب	2	44				2	44
2	السريع	9	32				9	32
3	المنسرح	2	27				2	27
4	الوافر	4	9	مجزوء الوافر	1	2	5	11

(1) الديوان: 343 - ومهمه الأولى: الصحراء، ومه مه الثانية بمعنى أسكت.

(2) ينظر: فن التقطيع: 217. وينظر: موسيقى الشعر: 260 - وينظر: شرح تحفة الخليل: 362.

(3) لم تدخل في إحصائيات القوافي، موشحتين مجموع أبياتها 8 أبيات وردت في الديوان: 293-294 كونها لا تلتزم رويًا محددًا.

(4) موسيقى الشعر: 281 فقد ذكر د. إبراهيم أنيس أن نسبة القافية المقيدة في الشعر العربي هي 10%.



5	الرجز	1	3	مجزوء الرجز	2	7	3	10
6	الكامل	2	4	مجزوء الكامل	1	2	3	6
7	-			خلع البسيط	3	6	3	6
8	الطويل	1	2	-	-	-	1	2
9	الخفيف	1	2	-	-	-	1	2
10	الرمل	1	2	مجزوء الرمل	1	4	2	6
11	الدوبيت	11	22				11	22
	المجموع الكلي	35	147		9	31	43	168

جدول (1-8)

يبين نسبة القافية المقيدة في كل بحر

فالملاحظ من خلال الجدول ان المتقارب يأتي بالمرتبة الأولى من حيث عدد الأبيات والسبب يرجع - كما تم الإشارة سابقاً في بحر المتقارب - إلى ان تفعيلات هذا البحر متدفقة جعلت الشاب الظريف ينظم فيه قصيدة طويلة جعلته في هذه المرتبة، والحال نفسها تنسحب على بحر المنسرح، ثم بحر السريع بالمرتبة الثانية ثم المنسرح وكلها بحور غير مجزوءة وهذا لا يتعارض مع ما ذهب إليه د. إبراهيم أنيس من ان القافية المقيدة تصلح للغناء ولكن التعارض حاصل بما ذكره من شيوع بحر الرمل في هذه القافية وتأخر المتقارب والسريع وما نراه هنا هو العكس، وقلتها في بحر الطويل والرجز وانعدامها في بقية البحور وهذا يخالف لما ورد هنا، والسبب ما ذكرناه عن المتقارب والمنسرح سابقاً فضلاً عن قلة شيوع هذا البحر وقد وردت القافية المقيدة في أشعار الشاب الظريف مجردة⁽¹⁾ ومردوفة⁽²⁾ ومؤسسة⁽³⁾ نوردتها حسب نسبة تواترها:

(1) القافية المجردة: وهي القافية التي تخلو من الرفع والتأسيس، ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 48.

(2) الرفع: هو الألف والواو أو الياء قبل حرف الروي في القافية ويكون ساكناً، المصدر السابق: 101.

(3) التأسيس: هو ألف تكون قبل الروي، وبينهما حرف واحد... ولا يكون إلا ألفاً، المصدر السابق: 39.



(1) القافية المقيدة المجردة: نظم فيها 19 وحدة شعرية أبياتها 84 بيتاً كقوله :

شــدا حــالي ليطـربهم بلفظ للـهوى يعـرب⁽¹⁾

او قوله :

خــذوا قــودي مــن أسير الكلـل فــوا عــجـباً لـأسير قـل⁽²⁾

والملاحظ أنه في أكثر الأحيان يستعمل حروف الروي الشائعة كالباء واللام والنون لإضفاء بعض المسحة الجمالية على هذه القافية، وللتغطية على قلة مساحتها الصوتية.

(2) القافية المقيدة المردوفة :

جاءت بالمرتبة الثانية من حيث عدد الأبيات والاولى من حيث عدد الوحدات حيث نظم فيها 15 وحدة شعرية أبياتها 43 بيتاً. فلقلة مساحتها الصوتية احتاجت إلى حرف يقوئها فـ((تزداد موسيقية القافية المقيدة بوجود الردف الفأ كان أو واواً أو ياء، وتوازي القافية المقيدة المردوفة ان لم تزد عليها جمالاً، القافية المطلقة التي لا ردف فيها ولا تأسيس))⁽³⁾ كقوله :

أنـجـلت بـالثـغر ثـابـا الاقـاح يا طـرة الـيل ووجـه الصـباح⁽⁴⁾

في غـزلي مـن لـحـظ ذاك الغـزال أخـبار صـب قـتلتـه النـبال⁽⁵⁾

يا مالـك رق الصـب بـالله عـليك ارحـم حـائراً يسـايل الدـمع عـليك⁽⁶⁾

أسـرفت في اللـوم ولم تـقتـصر وزدت في لومـك أيـها العـذول⁽⁷⁾

(1) الديوان: 96.

(2) الديوان: 283.

(3) فن التقطيع الشعري: 266.

(4) الديوان: 116.

(5) الديوان: 281.

(6) الديوان: 241.

(7) الديوان: 288.

- وقد يكون الردف بالواو والياء معاً كقوله:

أسير الحـاظ بـخـد أسـيل كلـيم أحـشاء بطـرف كلـيل
في حب من حظي من شعره لكن قصير ذا وهذا طويل⁽¹⁾

(3) القافية المقيدة المؤسسة:

وقد وردت في 8 وحدات مجموع أبياتها 40 بيتاً وقد يكون استعمال التأسيس للغرض نفسه الذي استعمال الردف من أجله. ((فالقافية المقيدة المؤسسة تضارع المردوفة في نسبة الجمال))⁽²⁾ كقوله:
يقول وقد رنا عن حظ ظي وهـز الغصـن في ورق الغلائل⁽³⁾

أو قوله :

بعثت إليك ما يجليـك ثغـرا ولفظـا أو تهـلى بالـغائب⁽⁴⁾

- والأجل من ذلك هو عندما تكون موصولة بهاء أو ألف، فنظم في ذلك قصيدة عدتها 25 بيتاً منها قوله:

نغم هي الدار من يناديها وقد حمت عند حي ناديهـا

- فيستمر على هذا المنوال اثنا عشر بيتاً فيقع فيما يسمى سناد التأسيس⁽⁵⁾ كقوله:

ومن خـدود الـورد يانعة ان لاح جانبيه حال جانبيها

ومن قـدود إذا انثنت هيفاً افردهما الحسن في تشبهـا⁽⁶⁾

(1) الديوان: 281.

(2) فن التقطيع: 266

(3) الديوان: 282.

(4) الديوان: الملحق: 362.

(5) سناد التأسيس: ان يجمع الشاعر بين قافية مؤسسة وأخرى مجردة من التأسيس في قصيدة واحدة، ينظر: شرح تحفة الخليل: 389.

(6) الديوان: 348 - 349.



- والملاحظ ان اللام يرد رويأ في المرتبة الأولى في القافية المقيدة ثم الباء ثم الدال وهي من الحروف الجميلة في القافية بصور عامة⁽¹⁾.

القافية المطلقة:

وهي القافية التي يكون رويها متحركاً⁽²⁾، وفي دراسة شاملة لأشعار الشاب الظريف تبين ان القافية المطلقة تشكل 338 وحدة شعرية أي بنسبة 90,61% للوحدات مجموع أبياتها 2081 بيت نسبتها 93,27% وهي نسبة مقارنة لنسبة شيوعها في الشعر العربي⁽³⁾. وقد توزعت على 59 قصيدة أبياتها 1062 و 124 مقطوعة أبياتها 710 بيت اضافة إلى 154 نتفة وبيت يتيم واحد. وباعتماد على حركة الروي يمكن تقسيم أشعار الشاب الظريف كما يأتي:

الروي	النوع	قصائد	مقطوعات	نتف	يتيم	مجموع الوحدات	النسبة المئوية
المجروح	عدد الوحدات	25	48	73	-	146	39,14
المرفوع	عدد الوحدات	27	48	46	1	122	32,70
المنصوب	عدد الوحدات	7	28	71	-	70	18,76
المجموع	عدد الوحدات	59	124	154	1	338	90,61

الجدول (1-9)

يبين نسبة القوافي إلى حركة الروي

(1) ينظر: فن التقطيع: 266.

(2) موسيقى الشعر: 260.

(3) ينظر: فن التقطيع: 217، وينظر: موسيقى الشعر: 281.



اما بالنسبة للملحق والمستدركين :

الروي	النوع	تصانيد	مقطوعات	تتف	يقيم	مجموع الوحدات	النسبة المئوية
المجروح	عدد الوحدات	3	9	21	-	33	7,44
المرفوع	عدد الوحدات	2	8	7	-	17	3,83
المنصوب	عدد الوحدات	1	6	5	1	13	2,93
المجموع	عدد الوحدات	6	23	28	1	63	14,22

الجدول (1-10)

يبين نسبة القوافي إلى حركة الروي

ومن ملاحظة الجدولين السابقين فإن المجري⁽¹⁾ المجروح يأتي بالمرتبة الأولى من حيث عدد الوحدات وعدد الأبيات. والمجري المرفوع يأتي بالمرتبة الثانية والمجري المنصوب يأتي بالمرتبة الثالثة. وهذا يتناسب مع ما ذهب إليه الاستاذ عبدالله الطيب المجذوب من أن ((الكسرة تشعر بالرقّة واللين))⁽²⁾ فجاءت بالمرتبة الأولى في أشعار الشاب الظريف بوصفه شاعر غزل. وأيضاً فإن حروف الباء والراء واللام ترد بالمرتبة الأولى روياً للمجروح وان الميم فالباء فالزاء ترد بالمرتبة الأولى روياً للمرفوع وان الباء فاللام فالراء ترد بالمرتبة الأولى روياً للمجري المنصوب. وقد يرجع ذلك إلى خفة هذه الحروف وحسن جرسها أو حسن امتزاجها بغيرها⁽³⁾. وهي التي تسمى بالحروف الذلقية والشفوية⁽⁴⁾. وإذا ما رتبنا هذه الحروف بحسب نسبة تواترها في الديون ترتيباً تنازلياً بحسب عدد الوحدات فنحصل على الجدول الآتي:

(1) المجري: وهو إذا كان الروي متحركاً. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 49.

(2) المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها: 1/ 69.

(3) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب - د. ماهر مهدي هلال، العراق - وزارة الثقافة والاعلام - دار الرشيد للنشر 1980م: 144.

(4) الذلقية: التي تخرج من ذلق اللسان وهي ثلاثة (ر ل ت). والشفوية: التي تخرج من بين الشفتين وهي (ف م ب). ينظر: المصدر السابق: 138 - وأضاف الدكتور صبحي الصالح الواو غير المدية



ت	الروي	عدد الوحدات	النسبة المئوية	عدد الآيات	النسبة المئوية	الملاحظات
1	اللام	45	12,06	405	18,15	حرف ذلاقة ((جهر))
2	الباء	43	11,52	390	17,48	حرف شفوي ((شديد))
3	الراء	42	11,26	254	16,09	حرف ذلاقة ((جهر))
4	الميم	36	9,65	242	10,84	حرف شفوي ((حرف غنة))
5	الدال	27	7,23	196	7,78	من حروف الشدة والجهر
6	النون	26	6,97	100	4,48	حرف ذلاقة ((حرف همس))
7	القاف	24	6,43	101	4,52	من حروف الإستعلاء والانخفاض
8	العين	12	3,21	101	4,52	من حروف الجهر
9	الهمزة	13	3,48	60	2,68	من حروف الشدة والجهر
10	الفاء	13	3,48	58	2,59	من حروف ذلاقة ((حرف همس))
11	التاء	10	2,68	54	2,42	من حروف همس والصفير
12	السين	10	2,68	25	1,12	من حروف همس والصفير
13	الحاء	10	2,68	20	0,89	من حروف همس والصفير
14	الياء	8	2,14	40	1,79	من حروف اللين

إلى الحروف الشفوية. ينظر: دراسات في فقه اللغة، د. صبحي الصالح، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1970م: 280.



15	الهاء	6	1,60	30	1,34	من حروف همس والرخاوة
16	الجيم	5	1,34	21	0,94	حرف جهر وشدة
17	السين	5	1,34	16	0,71	حرف همس ورخاوة
18	الواو	5	1,07	16	0,71	حرف جهر وشدة
19	الصاد	4	1,07	16	0,71	حرف جهر وشدة
20	الطاء	4	1,07	15	0,67	حرف جهر وشدة
21	الضاد	4	1,07	14	0,62	حرف جهر وشدة
22	الذال	4	1,07	12	0,53	حرف جهر وشدة ورخاوة
23	الكاف	4	1,07	10	0,44	من حروف همس والقلقلة
24	الزاي	3	0,80	12	0,53	من حروف الجهر والصفير
25	الخاء	3	0,80	6	0,26	حرف همس ورخاوة
26	الغين	3	0,80	6	0,26	حرف جهر ورخاوة
27	الثاء	2	0,53	9	0,40	حرف همس ورخاوة
28	الظاء	2	0,53	6	0,26	حرف جهر ورخاوة

جدول (1-11) يمثل نسب حروف الروي

اما بالنسبة للملحق والمستدركين :



ت	الروي	عدد الوحدات	النسبة المتوية	عدد الآيات	النسبة المتوية	الملاحظات
1	اللام	9	2,03	46	1,85	حرف ذلاقة ((جهر))
2	الباء	6	1,35	26	1,04	حرف شفوي ((شديد))
3	الراء	12	2,70	38	1,53	حرف ذلاقة ((جهر))
4	الميم	4	90,0	12	0,48	حرف شفوي ((حرف غنة))
5	الدال	7	1,58	29	1,16	من حروف الشدة والجهر
6	التون	7	1,58	14	0,56	حرف ذلاقة ((حرف همس))
7	القاف	7	1,58	31	1,24	من حروف الإستهلاء والانخفاض
8	العين	2	0,45	4	0,16	من حروف الجهر
9	التاء	2	0,45	6	0,24	من حروف الهمس والصفير
10	السين	2	0,45	4	0,16	من حروف الهمس والصفير
11	الياء	1	0,22	3	0,12	من حروف اللين
12	الواو	3	0,67	7	0,28	حرف جهر وشدة
13	الصاد	1	0,22	13	0,52	حرف جهر وشدة
14	الكاف	2	0,45	4	0,16	من حروف الهمس والقلقلة

جدول (1-11)

يمثل نسب حروف الروي

اعتمد الباحث في هذين الجدولين في استخراج صفات الحروف على كتاب جرس الالفاظ: 136 وما بعدها.



- والملاحظ من خلال الجدول السابق ان الشاب الظريف استعمل اغلب حروف العربية رويماً ما عدا الألف. وكالاتي:
- ان اللام والباء والميم والذال والقاف والنون جاءت بالمرتبة الأولى فهي من الاحرف كثيرة الشيوخ في الشعر العربي... ويعزى ذلك إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة⁽¹⁾ وهي من الحروف الجميلة في قوافي اللغة العربية⁽²⁾ أيضاً.
- ان العين والهمزة والفاء والتاء والسين والحاء والياء من القوافي متوسطة الشيوخ في اللغة العربية وهي كذلك في أشعار الشاب الظريف فيما عدا تأخر العين وهي من قوافي المرتبة الأولى كثيرة الشيوخ، وتقدم التاء وهي من القوافي قليلة الشيوخ.
- ان الهاء والجيم والشين والواو والصاد والطاء والضاد وردت بالمرتبة الثالثة قليلة الشيوخ في أشعار الشاب الظريف وهي كذلك في الشعر العربي⁽³⁾ فيما عد الجيم، وهي من القوافي المتوسطة الشيوخ - المرتبة الثانية - والواو والشين التي تعتبر من القوافي النادرة الشيوخ - أي متقدمة من المرتبة الأخيرة-.
- وأخيراً نجد الذال والكاف فالزاي فالحاء فالغين فالتاء فالطاء، وهي موافقة لنسبة شيوخها في الشعر العربي فهي من القوافي النادرة⁽⁴⁾، فيما عدا تأخر الكاف وهي من القوافي متوسطة الشيوخ، وتأخر التاء وهي من القوافي قليلة الشيوخ، والمرتبة الثالثة والرابعة اطلق عليها الأستاذ المجذوب القوافي النفر أو الحوش⁽⁵⁾.
- إذن فقوافي الشاب الظريف جاءت موافقة تقريباً لما هو شائع في الشعر العربي. - والملاحظ أيضاً ان حروف الجهر والشدة جاءت بالمرتبة الأولى فهو شاعر غزل يث أشواقه ولواعج احزانه إلى من يتغزل به، فاحتاج إلى الجهر والشدة لكي يوصل صوته ويظهر بقضيته عند غريمه، كذلك الحال في المديح.
- والملاحظ أيضاً ان حروف الذلاقة والشفوية كان لها المراتب الأولى، والسبب كما ورد سابقاً يرجع إلى خفتها ((وحسن جرسها وحسن امتزاجها بغيرها))⁽⁶⁾.

(1) موسيقى الشعر: 248.

(2) فن التقطيع: 266.

(3) موسيقى الشعر: 248.

(4) المصدر نفسه: 248.

(5) المرشد: 59، 62- النفر: ما ينفر منه الطبع، والحوش: الغربة.

(6) جرس الألفاظ: 144.

- وأخيراً فإن القافية المطلقة عند الشاب الظريف وردت بأشكال متعددة وهي كالاتي:

((1)) القافية المطلقة المجردة: وردت في 217 وحدة شعرية كقوله:

فيا خاتم الرسل الكرام ومن به لنا من مهولات الذنوب تخلص⁽¹⁾
أو قوله:

لو أن قلبك يرق ويسرحم ما بت من خوف الهوى أئام⁽²⁾

- وقد لحقها الوصل بالألف في 45 وحدة شعرية كقوله:

أضرم لمن رام وصلاً منك أو خطباً ناراً جعلت لها أحشاءه خطباً⁽³⁾

- ولحقها الوصل بالهاء في 41 وحدة شعرية كقوله:

من لي به معنى رق فيه رونقه ما كان أكمله لو صح موثقه⁽⁴⁾

- ولحقها الوصل بالهاء مع الخروج⁽⁵⁾ مرتين كقوله:

وشادن يسلب العقول ولا يهملها في الهوى فيهملهما⁽⁶⁾

- وأخيراً لحقها الوصل بالكاف مرة واحدة كقوله:

أيها المهاجر حدثني ما أوجب هجر⁽⁷⁾

(1) الديوان: 192.

(2) الديوان: 308.

(3) الديوان: 58.

(4) الديوان: 230.

(5) الخروج: هو حرف اللين المتولد من هاء الوصل المتحركة: ألف أو واو أو ياء. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 71.

(6) الديوان: 260.

(7) الديوان: 161.

((2)) مطلقة مردوفة: نظم فيها 153 وحدة شعرية منها 72 بالآلف كقوله:

عذابي من ثيابك العذاب فهل تنفع الرضا عند الرضا⁽¹⁾

- ومنها 41 وحدة شعرية مردوفة بالياء والواو كقوله:

صدودك هل له أمد قريب ووصلك هل يكون ولا رقيب⁽²⁾

طرف تعرض بعدكم لهجوع لا زال ذا شرق بفيض دموع⁽³⁾

- وقد لحق الردف بالآلف والوصل بالآلف في 14 وحدة شعرية كقوله:

وبين الخسدين والشفقين خال كزنجي أتسى روضاً صباخاً

تخير في الرياض فليس يدري أيمني الورد أم يجني الأفا⁽⁴⁾

وأيضاً الردف بالياء والواو لحقه الوصل بالآلف في 8 وحدات شعرية كقوله:

جباك الجمال فأوفى النصيبا فصرت إلى كل قلب حيا⁽⁵⁾

- وقد لحق الردف بالآلف وصل بالهاء في 7 وحدات شعرية كقوله:

لو رمت إبقاء السوداء بحاله لم تغر طرفك بارتداد نباله⁽⁶⁾

- وقد لحق الردف بالياء والواو وصل بالهاء في 10 وحدات شعرية كقوله:

متى يعطف الجاني وتقضى وعوده فقد طال منه هجره وصدوده⁽⁷⁾

(1) الديوان: 89.

(2) الديوان: 40.

(3) الديوان: 290.

(4) الديوان: 112 - 113.

(5) الديوان: 67، في الديوان بتحقيق د. صلاح الدين الهواري وردت كلمة (حباك) بدل (جباك) التي اثبتها المحقق شاكر هادي شكر.

(6) الديوان: 274.

(7) الديوان: 126.



- وقد لحق الردف بالألف وصل بالهاء مع خروج بالألف مرتين كقوله:
فدتك نفس قد حلا بك حالها واضحى صحيحاً في هواك اعتلالها⁽¹⁾
- ((وهي من اجل القوافي))⁽²⁾ إلا أن نسبتها قليلة في أشعار الشاب الظريف.
((3)) مطلقة مؤسسة: وردت في 31 وحدة شعرية كقوله:
حللت بأحشاء لها منك قاتل فهل أنت فيها نازل أو منازل⁽³⁾
- وقد يلحقها وصل بألف أو هاء ونسبتها قليلة في أشعاره كقوله:
وحق هذي الأعين الساحره وحسن هذي الوجنة الزاهره⁽⁴⁾
الشيخ قالوا قد غدا سالكا فقلت للنار غدا سالكا⁽⁵⁾
- ومنها قافية اللزوم ما لا يلزم كقوله:
من للخلاق وللوفاق مسائلاً وخصائلاً أو للعلى لولاكم⁽⁶⁾

ملاحظات واستنتاجات

(1) هذا فيما يخص القافية وأشكالها، وباعتماد على تقسيم د. صفاء خلوصي للقافية متدرجاً بحسب درجة جمالها بدءاً بالقافية المقيدة الموجهة، ثم القافية المقيدة المحذوفة، ثم المؤسسة حتى يصل إلى القافية المطلقة، ثم المطلقة المردوفة بالواو والياء، ثم المردوفة بالألف، ثم المؤسسة، ثم قافية لزوم ما لا يلزم المردفة أو المؤسسة الموصولة وهي الأكثر جمالاً في هذا السلم⁽⁷⁾. وإذا ما اردنا ان نقيس درجة جمال قوافي الشاب الظريف نجد انها فوق المتوسط. ففي أعلى السلم نراه مقلداً في قافية لزوم ما لا يلزم والقافية المؤسسة، وفي أسفله نراه مقلداً في القافية

(1) الديوان: 260.

(2) فن التقطيع: 276

(3) الديوان: 243.

(4) الديوان: 164.

(5) الديوان: 241.

(6) الديوان: 307.

(7) فن التقطيع: 266، 267.



المقيدة، ومكثراً في القافية المطلقة أو المطلقة المردوفة على مختلف أشكالها وهي تشغل حيز الوسط وما فوق الوسط.

(2) والملاحظ أيضاً بالنسبة لحركة الحروف ما بين الساكنين ان قافية المتكاوس⁽¹⁾ لا نكاد نجد لها أثراً في أشعاره، وهذا النوع قليل في أشعار الشعراء لصعوبة اجتماع أربعة متحركات في القافية فضلاً عن قلة الزحافات في أشعار الشاب الظريف كالشكل والخبل. وقافية المترادف⁽²⁾ قليلة أيضاً؛ لأنها مقترنة بالقافية المقيدة المردوفة، والقافية المقيدة كما أسلفنا قليلة الشيوع في أشعار العرب. وبالنسبة لقافية المتواتر⁽³⁾ والمتدارك⁽⁴⁾ والمتراكب⁽⁵⁾ نجد ان المتواتر يتقدمها فهو مرتبط بالقافية المردوفة إذا لم تكن موصولة ثم يأتي المتدارك فهو مرتبط بالقافية المؤسدة إذا لم تكن موصولة، وهي فضلاً عن المتراكب تتوزع على القافية المطلقة المجردة وينسب متفاوتة وبحسب طبيعة البحور المكونة لها، فقافية الكامل مثلاً "متفاعلن" من المتدارك والطويل - إن لم يكن مقبوضاً - "مفاعيلن" من المتواتر، والبسيط المخبون "فعلن" من المتراكب. فلبحور ونسبة شيوعها بأشكالها المختلفة تأثير على نسبة شيوع هذا النوع من القافية.

(3) وعلى العموم فإن الشاب الظريف لم يخرج عما هو مألوف في القافية العربية سوى ما كان من تنويعه في القافية عند نظمها في الموشحتين، وهو ما يتطبه النظم في هذا اللون من الشعر. وقد حاول الشاب الظريف ان ينوع في قوافيه فيوظف ما هو شائع منها ذات المسحة الاقرب إلى الجمال على قدر استطاعته، وهو وإن أخفق في بعض الاحيان سواء في الأوزان والقوافي فقد اجاد في أحيان كثيرة.

(1) المتكاوس: وهي كل قافية توالى منها أربعة متحركات بين ساكنين، معجم مصطلحات العروض والقوافي: 230.

(2) المترادف: كل قافية اجتمع فيها ساكنان. المصدر السابق: 101.

(3) المتواتر: كل قافية فيها حرف متحرك بين ساكنين. المصدر السابق: 256.

(4) المتدارك: كل قافية توالى فيها حرفان متحركان بين ساكنين. المصدر السابق: 88.

(5) المتراكب: ويكون من ثلاثة احرف متحركة بين ساكنين. المصدر السابق: 106.

((4)) عيوب القافية:

قبل ختام هذا المبحث سنعرض لبعض عيوب القافية التي وردت في شعر الشاب الظريف، فهو وإن بدا معتداً بنفسه واثقاً منها بقوله عن اشعاره:

لم يـقـوـ مـنـهـنـ اقـواء لقافية ولم يـطـأـهـنـ بالترتيب إـطـاء⁽¹⁾

وقد بدا هذا الكلام عارٍ عن الصحة، فقد نسي أن النقص من كمال الانسان، وأن الغفلات تعرض للأريب، فبالغ كثيراً في اعتداده بنفسه وبشعره حتى يقول:

وكـلـمـا قـيـل شـعـراً أو يـقـال فـما أراه إلا رذاذاً مـن شـأـيـي⁽²⁾

- وليبان خطأ ما ذهب إليه نشير إلى بعض هفواته والتي من أبرزها الإيطاء⁽³⁾ كقوله:

بـنـتـم فـلا طـرف إلا وـهـو مـضـطـرب شوقاً ولا قلب إلا وـهـو مـضـطـرم

وبعدها بيتين يقول:

فـالـجـسـمُ مـذ غـيـبـتـم بـالـسـفـح مـثـشـع والقلب مضطرب والشوق مضطرم⁽⁴⁾

أو قوله:

ما كان قبلك من كريم يُرتجى منه ولا ولدت سواك أكارم

وبعدها بخمسة أبيات يقول:

نسب إذا ما قيل من هو أعرب احساب أعراب لكم وأكارم⁽⁵⁾

أو قوله:

وسـكـنتـه في لظـى مـهـجـتي وذاك لعمري جزا من قل

(1) الديوان: 31.

(2) الديوان: 87.

(3) الإيطاء: وهو إعادة اللفظة في القافية، معجم مصطلحات العروض والقوافي: 264 بنفس المعنى قبل ورود سبعة أبيات.

(4) الديوان: 298.

(5) الديوان: 290 - 291.

وبعدها ستة أبيات يقول:

إلا فللّ الله سيف المقلّ فكم ذا تعدى وكم ذا قتل⁽¹⁾

وقد ترد اللفظة نفسها لكن بمعنى مختلف ولا يعد هذا إبطاء⁽²⁾.

وأما السناد فقد تمت الإشارة إلى سناد الاشباع في باب لزوم ما لا يلزم وكذلك الإشارة إلى سناد التأسيس في باب القافية المطلقة. وبالنسبة للإقواء⁽³⁾ كقوله:

ما كان قبلك من كريم يرحمى منه ولا ولدت سواك أكارم

لكن تجسم قبل خلقك جودك الـ سبادي وسأه البرية حاتم⁽⁴⁾

وقوله:

ما ضنّ بالدمع يوم الين فيك فهل ان ظنّ منك له وصلأ تحققة

يا آخذ القلب اردده على جسدي أو حاذر الله فيه إن تحرقه⁽⁵⁾

فقد وردت كلمة 'حاتم' مرفوعة وهي منصوبة في الاصل. فيمكن ان تعرب بأنها منصوبة في الأصل ورفعت لاشتغال الحل بحركة القافية، وأن تحرقه وردت منصوبة والقافية مرفوعة يمكن ان تبدل أن بـ إذ ليستقيم الأمر.

فبعض الشعراء يملكون حساً موسيقياً وليس لهم إلمام باللغة، وان كان لهم إلمام فالأمر لا يسلم. لذلك فالإقواء من الممكن ان لا يعد عيباً، فإن عيوب الشعر وعيوب القافية لا يخلو منها شعر شاعر، والبحث ليس بصدد تتبع عثرات الشاعر وعيوبه بقدر ما هو إشارة وعرض لبعض ما اصطلاح عليه النقد من عيوب للقافية. فلا يمكن ان نعد وجود بعض الاخطاء مقياساً نستقص به من شاعرية أي شاعر. فأغلب هذه الاخطاء من الممكن تجاوزها؛ لأن الشاعر مهما بلغ من منزلة في الشعر، فلا بد ان يكون هناك عليه بعض المآخذ، فهو بشر ومعرض للخطأ، إلا إذا كان هذا الخطأ مما لا يقع فيه إلا المبتديء، أو مما كان ثقيلاً نايياً يخل بجودة الشعر ويُقص من قيمته.

(1) الديوان: 285 - 286، وقد ورد في تحقيق د. صلاح الدين الهواري (جرا) بدل (جزا) وهذه اثبتها

المحقق شاعر هادي شكر.

(2) ينظر: الديوان: 194-289.

(3) الإقواء: هو أن تختلف حركات الروي، ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 213.

(4) الديوان: 290 - 291.

(5) الديوان: 231.

المبحث الثاني

الأنماذ الإيقاعية غير الثابتة

{1} {2} {3} التصريع⁽¹⁾ والتقفية⁽²⁾ والتدوير؛

لعل التصريع والتقفية من المظاهر المهمة في شعر الشاب الظريف، لذا نلمح لديه ميلاً إلى هذا الجانب، فمن مجموع 443 وحدة شعرية صرّع وقفى 247 مطلعاً من مطالع هذه الوحدات أي بنسبة 55,75 % أي أكثر من نصف المطالع. والملاحظ أن نسبة التصريع والتقفية في قصائده تقارب المائة بالمائة. فقد نظم 66 قصيدة صرّع وقفى 64 قصيدة منها. أما بالنسبة للمقطوعات فنسبتها تقل عن ذلك، فمن مجموع 157 مقطوعة صرّع وقفى 96 مطلعاً أي بنسبة 61,14 % أي أكثر من النصف أيضاً. ومن مجموع 218 نتفة صرّع وقفى 85 مطلعاً أي بنسبة 38,99 % وهي نسبة لا بأس بها. فالتقف لا تتطلب عناية باللفظ والنظم؛ لأنها في أغلب الأحيان آتية ومرجلة تكون لغرض تفكّه أو تندير وما إلى ذلك، وهي لا تتطلب حسن ابتداء وفخامة في العبارة واللفظ دون المعنى. فكلما كان الغرض جاداً سواء في الغزل أو المديح أو الهجاء كلما زاد الاهتمام بالمطلع تصريعاً وتقفية. لذلك كان اهتمام الشاب الظريف بتصريع مطالع أشعاره - ولا سيما القصائد - واضحاً جلياً مترسماً خطى من سبقه من الشعراء.

فضلاً عن ذلك ما يضيفه هذا اللون من حس موسيقي ونغمة رنانة تحفز المتلقي وتصب في الإطار العام لأنغام القافية وموسيقاها. والشاب الظريف قد أفلح في هذا الباب إن لم يكن أجاد فيه فبجاءت أغلب مطالعه مصرعة مقفاة. ولعله أدرك أهمية هذا الجانب فلجأ إلى تصريع الأبيات التي تلي المطلع وتقفيتا كقوله:

أراك الحمى لما شدته السواجعُ تشئى كلما هبت عليه الزعازعُ

(1) التصريع: تبعية العروض للضرب قافية ووزناً وإعلالا. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 48.

(2) التقفية: هي أن تضع قافية البيت في مصراعيه، أي أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة. ينظر: المصدر السابق: 211.



فأطربه من شدوها لحنٌ ساجعٌ ينسوخُ على أحبابه فهو ساجعُ
فسرُّ الهوى للصبِّ بالدمعِ ذائعُ كما قلبه بين الحامل ضائعُ
على أن أيام الوصالِ ودائعُ ولا بد يوماً أن تردُّ الودائعُ⁽¹⁾

- وقد يستعمل في ذلك بعض ضروب الجناس فيخرج به ذلك إلى بعض التكلف كقوله:

أثراك بالهجران حين فتكت في قلبي علمت بما يجنُّ فتكتني
عامدتني أن لا تخون ولت في طلبي وفاءك بالعهود ولم تغف
إن جال طرقي في سواك فلا غفي أو حال قلبي عن هواك فلا غفي⁽²⁾

وقد يكون التصريح بالزيادة أو بالنقص أو تقفية فقط، على أن التصريح بالنقص يغلب على التصريح بالزيادة:

- فمن الأولى قوله:

عودي إلى حسن الثنائي فلقد جهلت من اجتنبت⁽³⁾

فالعروض في البيت الأول مجزوءة مضمرة مرفلة لموافقة الضرب، وفي البيت الثاني جاءت صحيحة بدون ترهيل.

- ومن الثاني قوله:

يا راقد الطرف ما للطرف إخفاء حدث بذلك فما في الحب إخفاء
إن الليالي والأيام من غزلي في الحسن والحب أبناء وأنباء⁽⁴⁾

- ومن التقفية قوله:

أرض الأحبة من سفح ومن كعب سقائك منهمر الانواء من كعب⁽¹⁾

(1) الديوان: 202.

(2) الديوان: 221.

(3) الديوان: 103.

(4) الديوان: 29.



فالعروض كُتب جاءت موافقة للضرب وللعروض الثانية في البيت الثاني وقوله:
أضرم لمن رامّ وصلاً منك أو خطباً نارا جعلت لها أحشاءه خطباً⁽²⁾

أو قوله :

سهر العيون يلسد للمشتاق والسقم خير ملابس العشاق⁽³⁾

- والملاحظ أنه يستعمل في بعض الأحيان في العروض والقافية كلمات متجانسة ليزاوج بين الجناس والتقفية أو التصريع مستثمرا هذين اللونين في أحسن صورة كقوله:

لا طل صوب الغواصي ساحتي قطناً ولا رعى الله من في أرضها قطناً⁽⁴⁾

وقد ارتبطت بالمطالع ظاهرة أخرى هي ظاهرة التدوير وهي أقل شأناً في أشعار الشباب الظريف، فلم ترد إلا في 14 مطلعاً معظمها مقطوعات أو تنف، ولعله أدرك أن التدوير لا يضيفي على مطالع القصائد مثل ما يضيفي التصريع والتقفية فهما أكثر وقعاً في النفس وأقرب تذكيراً بالشعر على عكس التدوير؛ لذلك نراه يقل قلة واضحة في مطالعه.

والتدوير ما هو إلا إلغاء للفواصل ما بين شطري البيت الواحد، فيشتركان في اللفظ ويتوحدان فيه حتى تحس بأنهما شطر واحدة. وقد يلجأ الشاعر إلى التدوير لغرض إلغاء الرتابة في أبياته، وكسر القيد المفروض على كل شطر.

والشباب الظريف يلجأ في بعض الأحيان إلى كسر هذه الرتابة مع اضفاء الجمالية على شعره من خلال المزوجة بين التصريع والتدوير، فنرى البيت الأول مصرعاً أو مقفى، والبيت الثاني مدوراً كقوله:
أرض الأحبة من سفح ومن كسب سقالك منهمر الأنواء من كسب
ولا عدت اهلك النائن من نفس الـ صبا تحية عاني القلب مكتسب⁽⁵⁾

(1) الديوان: 72.

(2) الديوان: 58.

(3) الشاب الظريف حياته وشعره، المستدرک، محمد شاکر ناصر: 140، ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرک: الدكتور عباس هاني الجراخ: 300.

(4) الديوان: 327.

(5) الديوان: 72 - 73 .

أو كقوله:

لا تخف ما صنعت بك الأشواق واشسرح هواك فكلنا عشاق
قد كان يخفى الحب لولا دمك الـ جاري ولولا قلبك الخفاق
فمسي عينك من شكوت له الهوى في حلمه فالعاشقون رفاق⁽¹⁾

فقرأ بصرع المطلع ثم يدور البيت الثاني ثم يلج في القصيدة. والتدوير في المطالع يرتكز النظم به عند الشاب الظريف في الكامل ومجزوءه، ومجزوء الرمل ومجزوء الرجز والخفيف المنسرح والمزج كقوله:

وافى بوجهه قد زهى بالطلعة الـ غراء فوق القامة الهيفاء⁽²⁾
وعيون مرضن جسمي واضرمـ من قلبي لواعج البلبال⁽³⁾
مالك قد أحل قلبي بصرم الـ قد منه وراح قلبي طعينة⁽⁴⁾
حتام يلحى عليك من خلعت الـ أحشاء من من لاعج الحزن⁽⁵⁾

وربما يلجأ في بعض الأحيان إلى تصريح أبيات القصيدة وهو قليل عنده، والتصريح هنا جائز استعماله ((لإرادة الخروج من قصة إلى أخرى، ومن وصف شيء إلى وصف غيره ليؤدي بالانتقال من حال إلى أخرى وهو مستحسن متى قل، فإن كثر فهو مستهجن))⁽⁶⁾ كقوله في إحدى قصائده موظفاً هذا الشكل من التصريح:

حللت بأحشاءها منك قاتل فهل أنت فيها نازل أو منازل

(1) الديوان: 225.

(2) الديوان: 35، والبيت ورد من غير تدوير في الديوان.

(3) الديوان: 271.

(4) الديوان: 328.

(5) الديوان: 334، والبيت ورد من غير تدوير في الديوان.

(6) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 148.

وبعدها بيتين:

ولولا سنانٌ من لحاظك قاتلٌ لما كنت أدري أن طرفك ذابلٌ

وبعدها بثلاثة أبيات:

بخلتُ ولم تسمعَ فما منك نائلٌ وصانك اعراضٌ فمالك نائلٌ⁽¹⁾

وفي القوافي المردوفة المصرفة (بالياء والواو) نلاحظ أن العروض مردوفة بالياء والضرب مردوف بالواو أو العكس، وهو جائز لتقارب الحرفين وغير مستهجن كقوله:

كيف يصغي لعاذل أو يميلٌ مغرم شفه ضمني ونحولٌ⁽²⁾

متى بالقرب يخبرني الرسولٌ ويسمع باللقا دهر يخيّل⁽³⁾

أما بالنسبة للتدوير في أبيات القصيدة دون المطلع فنسبتها قياساً إلى المجموع العام قليلة، فهي تقارب 102 من الأبيات أي بنسبة 4,10 % من مجموع الأبيات الكلي وقد تركزت بالمرتبة الأولى في بحر الكامل ومجزوءه، وهذا شيء طبيعي لكثرة نظم هذا الشاعر في هذا البحر، وينسبة أقل على مجزوء الرمل والرجز ومجزوءه فالخفيف والمنسرح، وأغلبه كان في غرض النزل وهذا شيء طبيعي أيضاً؛ لأنه أكثر النظم فيه كقوله:

ما مرادي الربع اسماء ان تسـ نحو بوصلي أو ان يدوم لقاء

بينما نحن بالديار وقد طـا ل وقوفنا وطال رجاء⁽⁴⁾

أو قوله:

أيها السشاغل أسـرا ري ما افـرغ سرّك

يا عيـاه أنـار اللـ سه في العـالم بـذرّك⁽⁵⁾

(1) الديوان: 243 - 244.

(2) الديوان: 245.

(3) الديوان: 252.

(4) الديوان: 33.

(5) الديوان: 161 - 162.



والملاحظ أنه في أكثر الاحيان يستعمل التدوير في أكثر من بيت وأكثر من موضع كالأمثلة السابقة أو كقوله:

يا كثير الاحسان ان كثير المـ دح فبما حوتسـة لقليل
وكريم الاحسان ما ضرك الدهـ ر إذا ما وانك وهو يميل⁽¹⁾

وأخيراً فالتدوير ما هو ((اللون من الحرية يلتمسه الشاعر الذي كان مقيداً بأسلوب الشطرين حيث الشطر الأول ذو طول معين لا ينبغي ان يزيد، فكان الشاعر يطيله بالتدوير ليملك بعض الحرية))⁽²⁾، هذه الحرية التي قد تقطع نفس الشاعر في بعض الاحيان فيلجأ إلى وضع بعض الفواصل ليرتاح عندها مكوناً من خلالها بعض الكتل الموسيقية المتراكمة المتابعة كقوله:

بالطرة السوداء فوق الغرة الـ بيضاء فوق الوجنة الحمراء⁽³⁾
بقوادي المرتاح، أم بسهادي الـ فضاح، أم بسودادي الوضاح
فبعرفك الفيحاح، أو فبطرفك الـ سفاح أو فبعطفك الرؤفاح⁽⁴⁾

- فالتدوير ((يلغي الثانية الجزئية في البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الاجزاء))⁽⁵⁾.

{4} الجنس:

((هو تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى))⁽⁶⁾. وهو من أكثر الاضرب البديعية التي ركز عليها الشاب الظريف بمختلف أشكاله، فقد أولع به كثيراً فلا تكاد تجد له قصيدة الا وله لون من هذا الضرب. وقد يخرج به هذا الولع في بعض الاحيان إلى التكلف في الصنعة وفي النظم كقوله:

(1) الديوان: 246.

(2) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة - بغداد، ط2، 1965: 97.

(3) الديوان: 38.

(4) الديوان: 113 - 114.

(5) خصائص الاسلوب في الشوقيات: 85.

(6) ينظر: البديع في نقد الشعر، عبدالله بن المعتز 296 هـ تعليق اغناطوس كراتشوفسكي، دار الحكمة، د-ت: 25، وينظر: الصناعتين الكتابة والشعر، لأبي هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، تحقيق: مفيد تمبيحة - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - 1984م: 353، وينظر

قلت له لما اتشنى وانتشا جُـد بـوصـال منـك لـي إن تُـشـئـا
فقال لي تبغي وصال الرُشـا وأنت لا تبذل منك الرُشـا
فقلت هذي مهجتي والحشا قال انظروا بالجهل كيف الحشى⁽¹⁾
أو قوله:

واقسى وواصل عنسدا أجرى المسداع عنسدا
ورننا إلي فسلا للوجد قلبي سلا
وثنى القوام فهزما لجوش صبري هزما⁽²⁾

- فهذا التحشيد للجناس ألفى تأثير النظم وأبقى تأثير الصنعة.
وقد ورد الجناس في أشعار الشاب الظريف تاماً وغير تام⁽³⁾. والأول كان وروده بنسبة أقل فهو
(بما لا يتفق للبليغ إلا على ندرة وقلة، فهو لا يقع من الحسن حتى يكون المعنى هو الذي استدعاه
وساقه، وحتى تكون كلمته مما لا يتبغي الكاتب عنها بدلا، ولا يجد منها حولا)⁽⁴⁾.

أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني 471 هـ، تحقيق: محمد عبدالعزيز النجار، مكتبة محمد علي
صبيح وأولاده، مصر، 1977م: 16-17، وينظر التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين محمد
بن عبدالرحمن القزويني 739 هـ، شرح عبدالرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر،
د-ت: 388، وينظر جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، السيد احمد الهاشمي، المكتبة
التجارية الكبرى بمصر، 1960م: 396.

(1) الديوان: 189.

(2) الديوان: 311.

(3) الجناس التام: هو ان تتفق الالفاظ في أربعة امور هي انواع الحروف واعدادها وهيئاتها وترتيبها. أما
غير التام هو ان يختلف اللفظ في أمر واحد من الامور التي بنت الجناس التام ويتفقان في سائرهما.
ينظر: البلاغة والتطبيق، احمد مطلوب ود. حسن البصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،
العراق- ط1، 1982م: 451.

(4) جواهر البلاغة: 398.

■ ومن الجناس التام قوله:

يهدده الواشي ويكسي صبايةً فيفرق من نهر وينرق في نهر⁽¹⁾

حي غزالاً سل من أجفانه عصفبا غدا يقتل في أجفانه⁽²⁾

لا طل صوب الغواصي ساحتي قطننا لا رعى الله في أرضها قطننا⁽³⁾

فأول الشاهدين وثانيهما من الجناس التماثل - أي التشابه في الاسم أو الفعلية أو الحرفية -،
وثالثهما وقد ورد بصورة أقل يسمى الجناس المستوفي - أي التشابه بين اسم وفعل مثلاً⁽⁴⁾ -.

من ذلك قوله :

لا يلتقي يوم المعاد سواهم متبسما حيث الوجوه سواهم⁽⁵⁾

أو قوله :

ما أن رأى روي تحنُّ لقربه حتى تعجل بالبعد فراقها

تالله ما نظرت عيوني مذ نأى أبداً سواء من الانام فراقها⁽⁶⁾

■ ومن الجناس غير التام { وهو كثير في أشعاره } ما اختلفت فيه الحركات وسمى المحرف كقوله:

إن خُضِرُوا في مجالس خطبوا وإن نأوا عن مجالس خطبوا

وكم عداة أقوالهم كتبوا وكم عداة وفوا بها كتبوا⁽⁷⁾

(1) الديوان: 174.

(2) الديوان: 338.

(3) الديوان: 327.

(4) ينظر: جواهر البلاغة: 396-397.

(5) الشاب الظريف حياته وشعره، المستدرك محمد شاعر ناصر الربيعي: 141، ديوان الشاب الظريف

نظرات ومستدرك، الدكتور الجراح: 300.

(6) الديوان: 378.

(7) الديوان: 45.



فتراه يجمع في البيت الواحد أكثر من جناس ((مُجالس - مَجالس - خُطبوا - خُطبوا - عُداة - عُداة - كُتبوا - كُتبوا)) وقوله:

أراك تشمُّ الخُلَّ في زمن الوبا فخلُّ حديثاً للأطباء يسا خُلِّي⁽¹⁾

- وقد يكون الاختلاف في التنقيط فيسمى - المصحف - كقوله:

تحدوا النياقَ كرام نحو تربته فتملاً الأرض من نجب ومن نجب⁽²⁾

إن الليالي والأيسام من غزلي في الحسن والحبِّ ابناء وابناء⁽³⁾

عجل الزمان عليّ في شرخ الصبا بتشتت القرناء والقرباء⁽⁴⁾

- ومنه اختلاف عدد الحروف كقوله:

أمطر اللثام والقِ بردك يتضح وجهه وعطف كالصباح وكالصبا⁽⁵⁾

ودم ودمع حين يختلطان في ائر الخليط فجرهنَّ جُّبار⁽⁶⁾

منطقه في الهوى وناظره ارتقني بالحوار والحوار⁽⁷⁾

وإذا حللتهم في محلٍّ محلل كُست عاسنة بكل ربيع⁽⁸⁾

(1) الديوان: 272.

(2) الديوان: 74.

(3) الديوان: 29.

(4) الديوان: 34.

(5) الديوان: 59.

(6) الديوان: 149.

(7) الديوان: 174.

(8) الديوان: 210.

ففي الشاهدين الأولين نرى زيادة حرف في نهاية الكلمة ويسمى جناساً مطرفاً، وفي الشاهد الثاني نرى زيادة حرف في وسط الكلمة ويسمى جناساً مكتتفاً، والثالث نرى فيه زيادة حرف في بداية الكلمة ويسمى جناساً مردوفاً⁽¹⁾ وهو أقل من سابقه.
او قوله :

وما الناس غير اثنين عاش وعاشق

مع اثنين ذا يجني وذا يتقبل⁽²⁾

- ومنه الاختلاف في نوع الحرف كقوله:

طالت إليك رسائلي ورسائلي يا ذا الملاحية والعدار السائل⁽³⁾

أنسى هواك تمسكي بتمسكي فخلعت فيك عذار علمي أشيبا⁽⁴⁾

منستقم بالصدود متقل عن وده بالجمال متقرب⁽⁵⁾

فنلاحظ ان الشاهد الأول كان الاختلاف في بداية اللفظ، وهو أقل، والثاني في وسطها، والثالث في نهايتها، وبأكثر من لفظة، فإذا كانت خارج الحروف متقاربة سمي مضارعاً وإذا كانت خارجها متباعدة سمي لاحقاً.

وقد يجمع في البيت الواحد أكثر من جناس كقوله:

هل عاذر في الحب لي عاذل أو جابر نناظره الجائر⁽⁶⁾

يا مربع الإطراب والأنراب بل يا مربع الأنسواء والأنسوار⁽⁷⁾

(1) ينظر: جواهر البلاغة: 399.

(2) الديوان: 382.

(3) الديوان: 273.

(4) الديوان: 60.

(5) الديوان: 43.

(6) الديوان: 155.

(7) الديوان: 169.

- ومنه اختلف في ترتيب الحروف كقوله:

وصفوة الدهر بحرٌ والصبا سفنٌ وللخلاعة إرساءٌ وإسراءٌ⁽¹⁾

هل حرمسة أو رحمة المتيمم قد قل فيك نصيرةً ونصيةً⁽²⁾

وقد يجمع جناسين من هذا النوع في بيت واحد كقوله:

وبي ساحرٌ في اللحظ للخذ حارسٌ وذابلٌ أعطافٍ لدمعي باذلٌ⁽³⁾

وقد يستعمل التقليل اللفظي للكلمة الواحدة أكثر من مرة { ويسمى جناس القلب⁽⁴⁾ } كقوله:

أضمرتموا هجرأً وأمريضتم حشئ مسني وأضمرتم بنارٍ أضلعا⁽⁵⁾

يا عاجلاً بالهجر منه وجاعلاً بسين الجوانح لاعج الأشواق⁽⁶⁾

- ومنه ما تماثل ركناه لفظاً واختلف احد ركنيه عن الآخر خطأ كالاختلاف بين النون والتنوين ويسمى بالجناس اللفظي⁽⁷⁾ كقوله:

مثل الغزالِ نظرةً وفتنةً ممن ذا رآه مقبلاً ولا افتتن

أحسنُ خلق الله وجهاً ونمأً إن لم يكن احق بالحسن فمن⁽⁸⁾

(1) الديوان: 55.

(2) الديوان: 42.

(3) الديوان: 244.

(4) ينظر: جواهر البلاغة: 402.

(5) الديوان: 206.

(6) الديوان: 237.

(7) جواهر البلاغة: 400.

(8) الديوان: 339.



ومن شدة ولع الشاب الظريف بالجناس نراه يحشد في أبياته أكثر من نوع من هذه الانواع كقوله:
معترض بالوداد معترض⁽¹⁾ محتجبر في الغسرام محتجب⁽¹⁾

فالاول اختلاف في عدد الحروف والثاني اختلاف في نوعها:
تكلف من تكلف منك وداً طلاب الشراب من السراب⁽²⁾

فالاول جناس محرف والثاني مصحف أو كقوله:
هل جابر جائر بالوصل لم يجد أم ناصر ناصر جفني على السهل⁽³⁾

فالاول في نوع الحروف والثاني في هيئتها.
وقد يجمع بين أكثر من جناسين كقوله:
الدمع هام والحشا هائم والجفن دام والجوى دائم⁽⁴⁾

- ومن الجناس المركب⁽⁵⁾ أو الملقق⁽⁶⁾. ويدل على حذق في الصنعة ولكن في أكثر الاحيان على حساب النظم وشدة أسره. وفي بعض الاحيان أو أغلبها يغلب عليه بعض التكلف ومن ذلك قوله:

ميهات أن يسخو ولو بسلامه من لم يزل للحرب لا بس لامة⁽⁷⁾
أو قوله:

أتراك بالهجران حين فتكت في قلبي علمت بما يجن فتكتني

(1) الديوان: 43.

(2) الديوان: 89.

(3) الديوان: 139.

(4) الديوان: 291.

(5) الجناس المركب: هو ما يختلف ركناه أفراداً وتركيباً ويقسم إلى مرفو ومقرون ومفروق. ينظر: جواهر البلاغة: 401-402.

(6) الجناس الملقق: يكون بتركيب الركنين جميعاً. المصدر السابق: 402.

(7) الديوان: 320.



عاهدتني ألا تخون ولست في طلبي وفاءك بالعهود ولم تف⁽¹⁾

فالشاهد الأول والبيت الأول من الشاهد الثاني يسمى جناسا مركبا مفروقاً: وهو أن يختلف ركناه أفراداً وتركيباً وكان من كلمتين لم يتفقا خطأ⁽²⁾. وأما الملفق كما ورد في البيت الثاني من الشاهد الثاني: ومن شدة إغراقه في هذا اللون نراه يجانس في عبارة كاملة كقوله:

يسا قمراً وأيته في ماتم من حزنه شق على شقيقه

لا تلطم الحيد عليه أسفاً فرمى شق على شقيقه⁽³⁾

وبعد فما هذا الكلام وهذه الشواهد إلا دليل على اعتناء الشاب الظريف بهذا الجانب وإبداعه فيه وإن لزمه بعض التكلف في بعض الأحيان، فالإغراق في الصنعة ما هو إلا لإثبات مقدرة الشاعر على التلاعب بالألفاظ مع خبرة ودراية بها، ومتماشياً مع ما كان سائداً في عصره. فالشاعر مرآة للعصر الذي يعيش فيه.

{ 5 } التصدير ((رد الأعجاز على الصدور)):

وهو أن ((يرد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر))⁽⁴⁾ والدلالة عليها، مما يكسب الكلام ظلالاً خاصة جراء إعادة الألفاظ وتكرارها. وينقسم هذا الباب على ثلاثة أقسام⁽⁵⁾ وردت بكثرة في أشعار الشاب الظريف، ولعله تنبه هنا إلى ما يمثل هذا الباب في البلاغة من موقع، ويمثل من أهمية فيها.

القسم الأول: ما وافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول كقوله:

أرى كسل شيء منه يأتي عيباً ولا سيما ذاك الرضاب الحبيب⁽⁶⁾

(1) الديوان: 221.

(2) ينظر: جواهر البلاغة: 402.

(3) الديوان: 239.

(4) العمدة: 30 / 2. وينظر: علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، دار القلم، بيروت: (د.ت): 334.

وينظر: جواهر البلاغة: 407.

(5) البديع في نقد الشعر: 47 وما بعدها. وينظر: الصناعتين: 42. وينظر العمدة: 3 / 2.

(6) الديوان: 53.



منعتُ دموعي أن لا تصوب واسمهم عينيكَ أن لا تصيباً⁽¹⁾

أيها الجامل قدري أنا لا أجهلُ قـذرك⁽²⁾

على أن أيام الوصالِ ودائعُ ولا بدَّ يوماً أن تُردَّ الودائعُ⁽³⁾

والثاني: ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه كقوله:

رمى فأصاب قلبي باجتهادٍ صدقتم كل مجتهدٍ مصيباً⁽⁴⁾

أيها المهاجرُ حدثني نبي ما أوجبَ هـجـركَ⁽⁵⁾

ليسَ خليلاً لي ولكئله أضرمَ في الأحشاءِ نارَ الخليلِ⁽⁶⁾

والثالث: ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في النصف الأول كقوله:

وسواد عيشي لم يدغ لي لذة اقتطفها باللمسة السوداء⁽⁷⁾

أعانك المجرُّ والصدودُ على قتلي ومالي عليك أعوان⁽⁸⁾

يا كحيل الجفونِ لي نيك جفنٌ ماله من سوى السهاد اكتحال⁽⁹⁾

وأخيراً: فإن التصدير من الفنون البديعية القريبة من النفس لما فيه من تكرار محبب غير متكلف

وترديد يتواءم مع المعنى ومع القافية في الوقت نفسه.

(1) الديوان: 67.

(2) الديوان: 161.

(3) الديوان: 202.

(4) الديوان: 40.

(5) الديوان: 161.

(6) الديوان: 281.

(7) الديوان: 34.

(8) الديوان: 323.

(9) الديوان: 257.



{6} الطباق:

هو ((جمعك بين الضدين في كلام واحد))⁽¹⁾، ولا يخفى ما لهذا اللون من خاصية إذا أحسن استخدامه، وتتجلى هذه الخاصية أو هذا التأثير في أن الشاعر ((بجمعه بين الأضداد يخلق صوراً ذهنية ونفسية متعاكسة يوازن فيما بينها عقل القاريء ووجدانه فيتبين ما هو حسن منها ويفصله عن ضده))⁽²⁾. هذه الصور من الممكن أن يكون لها تأثير عميق في نفس المتلقي إذا ما وضعت في الموضع اللائق بها. وقد استعمل الشاب الظريف الطباق على أساس الإثبات والنفي بنوعيه طباق الإيجاب، وهو الجمع بين لفظين مثبتين متضادين، وطباق السلب وهو الجمع بين اللفظ ومنفييه⁽³⁾ كقوله:

لا يدعي العاشقون مرتبتي متى تساوى التراب والذهب⁽⁴⁾
أعانك الهجر والصدود على قتلي ومالي عليك أعوان⁽⁵⁾
وكيف أرضى لنفسي أن اسود من لم يرض أنني له أصبحت مملوكا⁽⁶⁾

والأول اعم من الثاني وقد يجمع بين النوعين في بيت واحد كقوله:

ويا ديار الحمى شطبي أو اقتربي إن شاء جادك أو لا جادك المطر⁽⁷⁾

(1) العمدة: 5/2. وينظر جواهر البلاغة: 296. وينظر البلاغة والتطبيق: 438. وينظر: علوم البلاغة: 297.

(2) البلاغة والتطبيق: 443.

(3) المصدر نفسه: 339. وينظر: علوم البلاغة: 298.

(4) الديوان: 42.

(5) الديوان: 323.

(6) الديوان: 240.

(7) الديوان: 154.

أو قوله :

وبروحي ظي أطاع فؤادي

وجده اذ عصى عدّاله⁽¹⁾

وقد يخرج إلى المقابلة: وهي الإتيان بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم يأتي بما يقابل ذلك على سبيل الترتيب⁽²⁾ كقوله:
متضادان:

أنا لى منك قسوة ومسدودٌ ولغىري تعطفت ووصال⁽³⁾

ثلاث متضادات:

ولحن فعلنا ما يليق من الوفا فلا تفعلوا ما لا يليق من الغدر⁽⁴⁾

ثلاث متضادات:

متباعداً بدلالة مقربة مستوحشاً بنفزاره مستأنس⁽⁵⁾

أربع متضادات:

وصالك مضمّر للعهد مجرّ وهجرك مظهر للود وصل⁽⁶⁾

أربع متضادات:

ترخل عنا وصله وهو عادلٌ وخيم فينا هجره وهو قاسط⁽⁷⁾

(1) الديوان: الملحق: 384.

(2) البلاغة والتطبيق: 440.

(3) الديوان: 256.

(4) الديوان: 167.

(5) الديوان: 187.

(6) الديوان: 255.

(7) الديوان: 199.



وقد جمع في البيت الأخير بين ثمان متضادات، وقد جمع فيه تقسيم الطباق من حيث التضاد إلى اسمين أو فعلين أو حرفين⁽¹⁾. فالاسمان هجره ووصله وعادل وقاسط، والفعالان ترحل وخيم، والحرفان فينا وعنا. والفرق بين المقابلة والطباق هي ان الأول يكون بين أكثر من متضادين، والثاني يكون بين المتضادين فقط، والمقابلة تكون بين الأضداد وغيرها ولكنها في الأضداد أعلى رتبة وأعظم موقعاً⁽²⁾. وقد وردت في أشعار الشاب الظريف أكثر ما وردت بهذا الشكل.

{7} الموازنة:

هي: ((تساوي الفاصلتين في الوزن دون التقفية))⁽³⁾.

أو هي ((اقامة الشطرين من البيت على مفردات يتناسب تقطيع كل منها في الشطر تقطيع نظيره في الشطر الثاني مناسبة تامة، أو تنزع ان تكون تامة))⁽⁴⁾ ويمكن ان يندرج تحت هذا التعريف ما يسمى بالتسميط⁽⁵⁾ والترصيع⁽⁶⁾. وفي نظرة إلى اشعار الشاب الظريف نجد هذا اللون مبعوثاً بين طيات ديوانه.

- مما ورد في مطلع قصائده ليكون مع الترصيع والتقفية تناسقاً في النظم والموسيقى:

فكم / جمع / الحسن / النفيس / من / العلى وكم / فرق / الجيش / الخميس / من / العدى⁽⁷⁾
وحق / هذي / الأعين / الساحرة وحسن / هذي / الوجنة / الزاهرة⁽⁸⁾
إذا / سطا / قلت يا أسد العرين / قفي وان بدا / قلت يا شمس الضحى / غيبي⁽⁹⁾

(1) ينظر: جواهر البلاغة: 296، والبلاغة والتطبيق: 440.

(2) المصدر المصدر نفسه: 440، 441.

(3) المصدر نفسه: 405.

(4) خصائص الاسلوب في الشوقيات: 77.

(5) التسميط: هو ان يجعل الشاعر بيته على اربعة اقسام ثلاثة على سجع واحد بخلاف قافية البيت. جواهر البلاغة: 409.

(6) الترصيع: هو توازن الالفاظ مع توافق اعجازها، أو تقاربها، المصدر السابق: 406.

(7) الديوان: 129.

(8) الديوان: 164.

(9) الديوان: 82.

- وقد ترد في خلال القصيدة كقوله:

فإن عشقت / فهذا الحسن / لي وطير وإن سلوت / فهذا الهجر / لي سبب⁽¹⁾
حيب / القلوب / أذبت / العيون حيب / الفؤاد / أذبت / القلوب⁽²⁾
بهمرة / خد / لا تصاب / بعارضي وهمرة / ثغر / لا تعاف / لشاربي⁽³⁾

- وقد تكون الموازنة بين ألفاظ متقاربة متجانسة مما يزيد جمالاً إلى جمالها كقوله:

فيطرب / حين / يضرب / في / خطوب ويعرب / حين / يغرب / في / خطاب⁽⁴⁾
فليس / مجدك / في / مجد / بمحتجب وليس / مدحك / في / مدح / بمكذوب⁽⁵⁾

- وقد تكون الموازنة موزونة ومقفاة، أو يقسم البيت فيها إلى أربعة أشطر ثلاثة منها مقفاة،

وهذا هو الترصيع والتسميط كقوله من قصيدة بمدح أحد ولادة دمشق:

المنجدين أخاً الموجدين سخاً والماجدين أباً والواجدين إيساً⁽⁶⁾

وكذلك قوله في المقام نفسه:

معنى لبتكر أنس لفتكر فجز لعتكر بالنقع معتكر
أكرم به منصف بالعدل منصف للدين متصف للحق متصفر
يا خير متسب للمجد عتسب بالعزم مكتسب مدحا من البشر⁽⁷⁾

(1) الديوان: 48.

(2) الديوان: 67.

(3) الديوان: 88.

(4) الديوان: 90.

(5) الديوان: 86.

(6) الديوان: 63.

(7) الديوان: 171.

فلاحظ أنه يكرر هذه الموازنة في أبيات متكررة من القصيدة الواحدة. وقد يقسم في بعض الأحيان البيت إلى ثلاثة أقسام متساوية مرصعة كقوله:

بفؤادي المرتاح أم بسهادي الـ ففضاح أم بسودادي الوضاح
فبعرفك الفيح أو فبطرفك الـ سفايح أو فبعطفك الرمايح⁽¹⁾

ونلاحظ تكراره لهذه الموازنة في أبيات متتابعة كقوله من قصيدة أخرى (يمدح بها أحد الوزراء ويعاتبه):

السعد في / أبوابه / والأمن في إقليمه / والرزق في / أعلامه
والشمس من / قسماته / والجود في تقسيمه / والبر في / أقسامه
والباس في / يقظاته / والحلم في غفلاته / والعلم ملء / كلامه
والصدق في / أقواله / والحق في أفعاله / والعدل في / أحكامه
والله من / حفظائه / والنصر من أعوانه / والدهر من / خدامه⁽²⁾

فهو فضلا عن الترصيع يجمع بين التقسيم الأفقي والعامودي، ومن الثاني قوله (معرضاً بأبناء جيله):

وعابدين / في الخراب قد هربوا ترى المسيح يوافيهم على قدر
ومدبرين / وما ولوا ولا اجترموا وينسبون بلا شك إلى دبر
وصالحين / رأيت الخمر عندهم قد حللوه بلا خوف ولا حذر
وسالحين / وما زالت طهارتهم وآمنين وقد أمسوا ذوي خطر⁽³⁾

(1) الديوان: 113 - 114.

(2) الديوان: 318.

(3) الديوان: 166.



وقد يجمع بين التقسيم العامودي والأقوي في أبياته كقوله:
 وارجو / غير / بابك / لي/ مراما واقصد/ غير/ ريعك / لي / مقيلا
 وأخطب/ غير/ شمسك / ان / تجلى وأسأل / غير / مائك/ ان / يسىلا⁽¹⁾

وأخيراً فإن الموازنة باب واسع وما طاله البحث منها هو إشارة إلى علاماتها البارزة في أشعار شاعرنا.
 - ويلاحظ استعماله للمحسنات المعنوية⁽²⁾ { كالتورية، وحسن التعليل، والمدح بما يشبه الذم، واللف والنشر } بصورة أقل من المحسنات اللفظية. فمن بين الانماط التي تمت دراستها لا نجد إلا الطباق⁽³⁾ من المحسنات المعنوية والبقية كلها محسنات لفظية⁽⁴⁾. وقد يرجع السبب في ذلك إلى أن المحسنات المعنوية تحتاج إلى ثقافة عالية وتمرس وخبرة فضلاً عن ذلك ما تتطلب من جهد عقلي وفكري كبير وغوص في المعاني واستخراج المتوافق منها. والشاب الظريف على الرغم من ثقافته العالية نراه ميّالاً بطبيعته إلى اللفظ دون المعنى فهو لا يتطلب كبير جهد أو تفكير. هذا الميل الذي قد يكون فرضه الاتجاه السائد في عصره بتفضيل اللفظ على المعنى.

فالشاب الظريف قد نشأ في أسرة علم ومن غير المعقول أن تخرج هذه الأسرة شاباً غير مثقف. فخلال أشعاره نلمس ثقافة لا بأس بها. وقد يرجع الأمر إلى قصور وعدم مقدرة في هذا اللون من الوان البديع فضلاً عما ذكرناه.

المحسنات المعنوية

{ 1 } التورية:

((وهي أن يذكر المتكلم لفظاً له معنيان، أحدهما قريب غير مقصود ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد مقصود دلالة اللفظ عليه خفية))⁽⁵⁾ كقوله:

(1) الديوان: 262 - 263.

(2) المحسنات المعنوية: وهي التي يكون التحسين فيها راجعاً إلى المعنى أولاً. ينظر: علوم البلاغة: 96.

(3) وقد تفيد تحسين اللفظ أيضاً.

(4) المحسنات اللفظية: وهي التي يكون التحسين فيها راجعاً إلى اللفظ أصالة. ينظر: المصدر السابق: 296.

(5) جواهر البلاغة: 363.



فليسَ الفضل والحسن بن سهل وإن يك فيهما منح وبذل

كجودك أو كخلقك يوم سلم فلذا فضل وذا حسن وسهل⁽¹⁾

- فالمعنى الظاهر هو تشبيه المدوح في الجود والخلق بهذين الشخصين ولكن المعنى المقصود هو ان ينسب هذه الصفات وليست الاسماء إلى مدوحه أو قوله: (في رثا الفخر العراقي):

لعمرك ما الفخرُ العراقيُّ ميتٌ وإن كان ما بين القبور له قبرٌ

ولكنها الأخرى أتت وتزئنت وفاخرت الدنيا وكان لها الفخر⁽²⁾

أو قوله: (في مליح جرحت يده) /

لم تجرح السكين كف معذيي إلا لعنني حسنه متحسناً

هي مثل ما قيل جارحة له ولكل جارحة إليه تشوق⁽³⁾

أو قوله :

اعاين روض النيرين بخده

فأعجب من خط يُريني به سطرًا

ويكسر قلبي اشعري عذاره

فواعجبا والاشعري لا يرى الجبرا⁽⁴⁾

(1) الديوان: 256.

(2) الديوان: 158.

(3) الديوان: 229.

(4) الشاب الظريف حياته وشعره: المستدرک: محمد شاکر ناصر الربيعي: 139، ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرک: الدكتور عباس هاني الجراخ: 298.

{2} حسن التعليل:

((وهو أن يُدعى لوصف علة مناسبة له باعتبار لطيف غير حقيقي))⁽¹⁾ كقوله:

كَانَ بَعِينِينَ فَلَمَّا طَفَى بِسَحْرِهِ رَدَّ إِلَى عَمِينَ

وَذَاكَ مَنَّ لَطِيفٍ بَعَثَ شَاقَهُ مَا يَضْرِبُ اللَّهَ بِسَيْفِينَ⁽²⁾

أو قوله:

عَابُوا مِنَ الْحَبِوبِ حَمْرَةَ شَعْرِهِ وَأَظْلَمَتْهُمْ بِدَلِيلِهِ لَمْ يَشْعُرُوا

لَا تَتَكَبَّرُوا مَا أَحْمَرُ مِنْهُ فَإِنَّهُ بِدَمَاءِ أَرْبَابِ الْفَرَامِ مَضْفَرٌ⁽³⁾

أو قوله :

بَعَثَ الْكِتَابَ بِرَقْعَةٍ عَمْرَةٍ جَاءَتْ تَهْدِدُنَا بِفَرْطِ جَفَائِهِ

فَسَأَلْتُهَا عَنْهُ فَقَالَتْ أَلَيْسَ ذَبَحَ الْوُدَادَ فَكُنْتُ بَعْضَ دَمَائِهِ⁽⁴⁾

أو قوله :

وَالْأَرْضُ قَدْ بَسَطَتْ لِحَسَنٍ صَنِيعَهُ بِالْثَلْجِ فِي الْأَرْضِ إِلَدَ الْبَيْضَاءُ⁽⁵⁾

{3} المدح بما يشبه الذم:

((أن يستثنى من صفة ذم منفية عن الشيء))⁽⁶⁾ صفة مدح كقوله:

وَمَا فِيهِ مِنْ حَسَنٍ سِوَى أَنْ طَرَفَهُ لِكُلِّ فَرَادٍ فِي الْبَرِيَّةِ صَائِدٌ⁽⁷⁾

(1) التلخيص: 375.

(2) الديوان: 337.

(3) الديوان: 156.

(4) الديوان: 39.

(5) الديوان: 32.

(6) أحسن الصياغة في حلية البلاغة (في فن البيان والمعاني والبديع، عبدالله الفرهاوي الواعظ، مطبعة

سلمان الأعظمي، بغداد، 1387 هـ - 1967 م: 66.

(7) الديوان: 121.



او قوله :

ولا عيب عندي فيك لولا صيانة لديك بها كل امري يتبدل⁽¹⁾

{4} الفاء والنشر:

((وهو ذكر متعدد على التفصيل، أو الإجمال، ثم ما لكل واحد من غير تعيين، ثقة بأن السامع يرده إليه))⁽²⁾ كقوله:

رأى جسدي والدمع والقلب والحشا فأضنى وأفسى واستمال وتيما⁽³⁾

او قوله :

فخمره وورده وأسو من ريقه وخده وصدغه⁽⁴⁾

او قوله :

في جسمه وصدغه وشكله الماء والخضرة والوجه الحسن⁽⁵⁾

وأخيراً: فإن الشاب الظريف واكب التطور الحاصل في عصره من العناية بالصنعة والإغراق في البديع والزخارف اللفظية التي أكد عليها أكثر من غيرها، فكان اهتمامه باللفظ وتزويقه وتحسينه يشغل اهتمامه الأكبر، لذلك فحصة الأسد في شعره كانت للتحسينات اللفظية التي أولاها عناية كبيرة إذا ما استثنينا التورية. انصبت هذه العناية على الجناس والطباق والتصدير والموازنة أكثر من غيرها من المحسنات.

- تركيز الشاب الظريف على المحسنات اللفظية دون المعنوية انسجاماً مع ما كان سائداً في عصره من العناية باللفظ وزخارفه.

(1) الديوان: 242.

(2) أحسن الصياغة في حلية البلاغة: 66.

(3) الديوان: 312.

(4) الديوان: 216.

(5) الديوان: 339.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

المبحث الأول

بناء القصيدة

المدخل:

ما القصيدة الا تراكم للمعاني والأفكار والألفاظ والايات، وهذا التراكم يشكل بناءً واحداً متكاملًا. قد يتخلله التنوع أو قد يجمعه شكل وغرض واحد. وهي في جميع الأحوال بناء مترابط متراس بجميع أجزائه له هدف واحد هو خدمة الغرض الاساس من إنشائها. وعلى الشاعر: ((أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق آيائه، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتداء وصفه وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول اليه، كما انه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها))⁽¹⁾.

على ان ابن رشيقي القيرواني يخالف هذا الرأي اذ يقول : ((ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج الى ما قبله ولا الى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، الا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد))⁽²⁾.

فهو يفخر بالبيت المفرد الذي يجري مثل مجرى المثل. الا ان ذلك لا يمنع من كونه يشكل لبنة في الإطار العام الذي صيغت من أجله. ولتوضيح ذلك نذكر رأي الدكتور عز الدين اسماعيل في هذا الباب فهو يشبه البناء في القصيدة بالمجتمع القبلي فيقول : ((إن الفكرة البنائية في القصيدة العربية تعبر احسن تعبير عن ذلك النظام الاجتماعي القبلي الذي كانت حياة العرب مرتبطة به.

فالوحدة التي تمثلها القبيلة تتمثل لنا في البيت من الشعر، فاذا كان المجتمع كله عدداً هائلاً من القبائل المستقلة بشؤونها والتي لا يربطها غيرها الا الدم، فكذلك شأن القصيدة العربية، فهي كما رأيناها- مجموعة من الوحدات (الآيات) المستقلة بذاتها، التي لا يربطها غيرها الا القافية، والوحدة المستقلة في القصيدة (البيت) تتكون من مجموعة من العناصر المتشابكة المتعاونة التي تعمل جميعها في

(1) عيار الشعر: 129.

(2) العمدة: 1/ 261-262.



تفاعل وانسجام داخل اطار هذه الوحدة، تماماً كما يعيش افراد القبيلة الواحدة داخل قبيلتهم⁽¹⁾ وفي الحقيقة فان الترابط بين ابيات القصيدة لا يقتصر على القافية فقط وإنما هناك أمور أخرى تؤدي الى هذا الترابط كالوزن، والعطف والشرط، والسؤال، والجواب والتضمين، والاقتضاء، والسرد القصصي، فضلاً عن وحدة الموضوع والغرض وغيرها من الأمور الأخرى التي تسهم في تقوية هذا الترابط سواء بصورة لفظية أو معنوية.

وللبيت في هذه القضية نشر الى: ((ان البيت الشعري جزء من نسيج النص الشعري وله خصوصية وفراة عند العرب يتميز بها عن آداب الأمم الأخرى)).

ويتعدد الابات تشكل بنية النص الشعري (أو القصيدة) وهذه البنية قد يحكم الباني نسجها وقد يلحقها بعض الخلل تبعاً لإمكانية الباني ومقدرته - سواء كان الخلل في المعنى أو في المبنى - وقد يحسن الباني الصياغة في ابنية متعددة والضرب في اشكال مختلفة عدة. أما قولهم ((وليس كل بان بضرب بانياً بغيره))⁽²⁾. فهذا قول فيه بعض الإسراف والمبالغة.

وللقصيدة أهميتها في هذا البناء، فقد ظلت بناءً شاغلاً على الرغم من التطورات التي طرأت على الشعر العربي في بنيته وفي أغراضه، وبقيت النوع المفضل لدى الشعراء والنقاد على السواء⁽³⁾، فالقصيدة بأهميتها تشكل ((جوهر الشعر العربي وعليها مداره))⁽⁴⁾. الذي يدور بها وعليها. وتبعاً لأهمية القصيدة ستشكل بقسميها المركبة والبسيطة البداية لهذا البحث.

أولاً: القصيدة المركبة؛

عرف القرطاجني القصيدة المركبة بقوله: ((هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل ان تكون مشتملة على نسيب ومديح. وهذا اشد موافقة للنفس الصحيحة الأذواق))⁽⁵⁾. فالنفس مولعة بحب التنوع والرغبة في التغيير.

(1) الاسس الجمالية في النقد الأدبي (عرض وتفسير ومقارنة)، د. عز الدين اسماعيل، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، ط3، 1986: 313.

(2) الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء. لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت276هـ-899م)، تح د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1985: 40.

(3) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 25.

(4) المرشد: 2/ 777.

(5) منهاج البلغاء: 303.



ويمتاز هذا اللون ((بتعدد العواطف في القصيدة واتخاذ وسائل جديدة في التعبير عن هذا التعقيد والكشف عن أساليب جديدة لنمو أجزاء القصيدة استفادة من الفنون الأخرى))⁽¹⁾، وتعني بالتراكيب التشكيلات والصور المختلفة المترابطة التي يرسمها الشاعر، ((ففي البداية يعتمد إلى التمهيد للغرض الرئيس بابيات ليست منقطعة عما يليها نهائياً فهي مرتبطة بها تساق لتهيئة المتلقي لاستقبال ما سيأتي ولإدراك ما يريد أن يقول الشاعر أو لإيضاح السبب الذي يدفع الشاعر إلى ما يقوله في الغرض الرئيسي فهي تشمل على تهيئة أولية لجو القصيدة العام، ينتقل بعدها الشاعر أو يتخلص بيت أو أبيات أو ربما بلفظة مفردة أحياناً إلى الغرض الرئيسي، والانتقال بين المقدمة والغرض الرئيسي قد لا يكون انتقالاً لفظياً أو شعورياً أو بهما معاً بحيث تحافظ الأجزاء دائماً على ارتباطها الشعوري واللفظي ويؤدي التخلص الغرض الرئيسي الذي: كان هدف الشاعر الأول. وبعد الإنتهاء من غرض القصيدة يحاول الشاعر الوصول إلى خلاصة مكثفة للتجربة الشعرية تشكل خاتمة القصيدة، والخاتمة عادة تكون مرتبطة بالغرض العام الذي تبنى عليه القصيدة))⁽²⁾.

وهذه السمات الأربع {المقدمة، والتخلص، والغرض الرئيس، والخاتمة} هي التي تميز هذا اللون من ألوان القصيدة. وكل جزء من هذه الأجزاء يكون لبنة أساساً يرتفع به البناء ويزداد إحكاماً.

{1} مقدمة القصيدة :

إذا انعمنا النظر في مقدمات قصائد الشاب الظريف نجد لها مشحونة ببعض معاني والفاظ النسيب البارزة بوصفه محوراً تدور في فلكه معاني اللوعة والشوق والحزن واللقاء والصدود وسهر الليالي ووصف محاسن الطبيعة والمرأة وذكر الديار ومرايح الحمى والحزن لهما مع الدعاء لهما بالسقيا، وهذا يشمل سمة من سمات مقدماته في أغلب مدائحه.

والمقدمة تعد ((ظاهرة من الظواهر التي صاحبت القصيدة العربية على اختلاف الأعصار التي مرت عليها والأمصار التي انتقلت إليها))⁽³⁾.

(1) بناء القصيدة الفني في النقد القديم والمعاصر: 142.

(2) البناء الشعري عند كشاجم، ضياء عبد الرزاق العاني، رسالة ماجستير بإشراف الدكتور حسن يحيى محمد رضا الحفاجي، كلية التربية، جامعة الأنبار، 1417هـ - 1986م: 113.

(3) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، د. حسين عطوان، دار المعارف، مصر، 1974م:



وبما ان الشاب الظريف شاعر حاضرة. كانت مقدماته مرآة لتلك الحياة وذلك العصر وهي تكاد تخلو من الوقوف على الأطلال ووصف للرحلة إلى الممدوح...⁽¹⁾. فالشاعر ((شكا شدة الوجد والم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب ويصرف اليه الوجوه وليستدعي إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس))⁽²⁾.

وقد لا يكون هذا سبباً كافياً ومقنعاً في الوقت نفسه، فقد يكون وراء ذلك حاجات نفسية أخرى يتطلبها هذا المقام، أو هي تقليد لشعراء سابقين لا أكثر.

ومما يحسن في المقدمة عدم الإبتداء بالمؤلم المحض⁽³⁾ أو مما يتطير منه⁽⁴⁾ ويكدر صفو الذهن ويجفو منه الطبع ولا سيما في المديح عكس الهجاء والرثاء فإن مقامهما مقام حنق وتفجع ومخالف للطبع وغير موجب للتقديم.

والمقدمة تحوي مقدمة ايضاً هي المطلع الذي هو عنوان القصيدة والمقدمة معاً. فهو يعد ركناً من اركان المقدمة وجزءاً من اجزاء القصيدة، وعنواناً لشعر الشاعر فيجب ان يكون من الجودة بمكان ((فإن الشعر قفل اوله مفتاحه، وينبغي للشاعر ان يجود ابتداء شعره فإنه اول ما يقرع السمع وبه يستدل على على ما عنده))⁽⁵⁾ فالابتداء كلما كان ((حسناً بديعاً، ومليحاً شيقاً، كان داعية الى الاستماع لما يجيء بعده من كلام))⁽⁶⁾. وربما بجودته كان شافعاً لما بعده، فحسن الإستهلالات ((ربما غطت على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها))⁽⁷⁾.

- من ذلك نتيين اهمية المقدمة والمطلع في البناء الشعري ككل. والشاب الظريف لهذه الأهمية نراه يجود ويحسن من استهلالاته فهو عندما يذكر ارض الأحبة يقول:

(1) ذكر محمد مصطفى هدارة: أن من اسباب عزوف الشعراء عن هذه المقدمات هو كونهم من المولدين، وانقطاعهم عن تلك الحياة. ينظر اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: محمد مصطفى هدارة-دار المعارف-مصر، ط2، 1969م: 150.

(2) الشعر والشعراء: 27.

(3) منهاج البلغاء: 305.

(4) وينظر الصناعتين: 489.

(5) العمدة: 217/1.

(6) الصناعتين: 496، وينظر جواهر البلاغة: 419.

(7) منهاج البلغاء: 309.



أرض الأحبة من سفح ومن كذب

سقاك منهمم الأنواء من كذب⁽¹⁾

فقد حاول التحسين معنوياً من خلال الدعاء لأرض الأحبة بالسقيا فضلاً عن التحسين اللفظي باستعمال التجنيس والترصيع.

- واذا نراه ينادي ديار الأحبة آنفا نراه بقصيدة أخرى وكأنه يجيب عن هذا التساؤل بقوله:

نعم هي الدار من يناديها وقد حمت عند حسي ناديها⁽²⁾

- وعندما يذكر حاله وحال الجفاء والعذال معه يقول :

صدودك هل له امد قريب ووصلك هل يكون ولا رقيب⁽³⁾

مستعظفاً وموظفاً للمطابق بين الصدود والوصل، والتجنيس والترصيع بين قريب ورقيب.

وعندما يذكر اللقاء وسهر الليل يقول:

وافى وأرواح العذيب نواسم

والليل فيه من الصباح مباسم⁽⁴⁾

- وعندما يذكر اللوعة والشوق يقول:

كيف يصغي لعاذل او يميل

مغرم شفه ضنى ونحول⁽⁵⁾

(1) الديوان: 72.

(2) الديوان: 348.

(3) الديوان: 40.

(4) الديوان: 289.

(5) الديوان: 245.

وعندما يبدأ بالترحيب يقول:

اهلا بوجهك لا حجبت عن نظري

يا فتنة القلب بل يا نزهة النظر⁽¹⁾

- وعندما يذكر الحمى والشوق محيياً يقول:

حييت يا ربيع الحمى بزود

من مغرم دنف الحشا معمود⁽²⁾

- وعند وصف الطبيعة والمرأة يقول:

يا حبذا نهر القصير ومغرباً ونسيم هاتيك المعالم والربا⁽³⁾

يا راقد الطرف ما للطرف إغفاء

حدث بذاك فما في الحب إخفاء⁽⁴⁾

وما ان ينتهي المطلع حتى تلوح المقدمة، وهي كما ذكرنا في البداية أغلبها في النسب، ولربما مرجع ذلك الى إشتهاره كشاعر غزل، أو الى ان الاهتمام كان ينصب بالجمال الحسي ومنذ العصر الجاهلي فتجمدت هذه المقدمة كما تجمدت معاني المديح⁽⁵⁾ الى ان اذابتها تطورات الحياة في مراحل تالية فبقيت تمثل ارتباطاً بالتقاليد المرعية عند بعض الشعراء، أو يعود الى ما في هذا الفن من تعدد في الاشكال والمضامين ((فوصف الحبيبة بجمالها وكمال خلقها غزل، ووصف الشاعر حاله بما يلقي من هوى وجوى غزل، ووصف وصاله معها أو فراقه عنها غزل ايضاً... فضلاً عن كونه تعبيراً عن الحب الذي يعد في مجمله جوهر العلاقة التي تقوم عليها حياة المجتمع. ولذا كثرت مقدمات هذا النمط

(1) الديوان: 170.

(2) الديوان: 132.

(3) الديوان: 62.

(4) الديوان: 29.

(5) ينظر: الأسس الجمالية في النقد الأدبي: 310.



للأغراض ذات الأساس العلائقي، لا سيما المدح الذي لا تعدو حدوده سوى علاقة بين شخصين وقد تصفو حيناً وتكدر حيناً آخر تبعاً لما تشيره طبيعة العلاقة من مسيات... فالمقدمة إذاً رمز تعبيرى وشعورى، ذو صلة جوهرية ومناسبة قوية تقوم على فكرة الاصابة ودقة المطابقة الفعلية والعاطفية بغرض القصيدة⁽¹⁾. وهذا يقود الى الاستنتاج بان هذه المقدمات الغزلية قد تكون رمزاً او قناعاً يتقنع به الشاعر لبيان حاله ومن يخاطبه ولا سيما في غرض المديح. وقد تحمل على الحقيقة في بعض الاحيان ولا سيما في غرض الغزل نفسه، أما غرض الهجاء والرثاء فلا يحتملان مثل هذه المقامات للعدم ملائمتها لمثل هذا المقام، فالذم واغاضة المخاطب لا يحتاج الى تمهيد وكذلك التفجع والتحسر. وهذا ما نجده في اشعار الظريف.

فلو انعمنا النظر في قصيدته البائية التي نظمها في مدح الرسول ﷺ :

ارض الاحبة من سفح ومن كشب

سقاك منهجر الانواء من كشب

ولا عدت اهلك النائن من نفس الـ

صبا تحية عاني القلب مكتتب

فالظاهر ان المقدمة غزلية من ذكر الاحبة وارضهم والدعاء لهم بالسقيا، لكن في الحقيقة انما يقصد بارض الاحبة ارض الرسول الكريم (ﷺ) والدليل على ذلك فخره بالعرب ساكني تلك الديار والذين هم في الوقت نفسه قوم المدوح، وتخصيصه تربة المدوح من هذه الارض، فترى التدرج على هذا المنوال حتى يخلص الى غرض المديح:

قوم هم العرب المحمي جارهم

فلا رعى الله الا اوجه العرب

اعز عندي من سمعي ومن بصري

ومن نوادي ومن اهلي ومن نشي

(1) مستويات البناء الشعري عند الطغرائي، أحمد عبد الله العاني، رسالة ماجستير باشراف الدكتور حسن يحيى محمد رضا، كلية التربية/ جامعة الانبار، 1418هـ - 1997م: 161-162.



لهم علي حقوق مذ عرفتهم
 كاني بين ام منهم واب
 ان كان احسن ما في الشعر اكذبه
 فحسن شعري فيهم غير ذي كذب
 حياك يا تربة الهادي الشفيح حياً
 بمنطق الرعد باد من قم السحب⁽¹⁾

فهذه المقدمة لا يمكن ان تحمل الا على الرمز، ومنها ما يحمل على الحقيقة، وقد يحمل على الرمز كقوله:

لا غرو ان مز عطفني نحوك الطرب
 قد قام حسنك عن عذري بما يجب
 ما كان عهدك الا ضوء بارقة
 لاحت لنا وطوت انوارها الحجب
 تميل عني ملالا ماله سبب
 سوى اعترافي بانني فيك مكثب⁽²⁾

ففي الحقيقة كان يخاطب بمدوحه ويستعطفه نحوه وفي الجهة الثانية، فهو قد يخاطب من يجب ومن ذلك تصيدته في مدح قاضي القضاة يقول:

صدودك هل له امد قريب
 ووصلك هل يكون ولا رقيب

(1) الديوان: 72 — 74.

(2) الديوان: 47.



يا قضاة الحسن ما صنعني بطرف

تمنى مثله الرشا الريب

رمى فاصاب قلبي باجتهاد

صدقتكم كل مجتهد مصيب

فذكر الفاظ مثل: ((قضاة، واجتهاد، والصدود، والوصول)) فيها شيء من المعنى الاول وهو الرمز. فهو كأنما يخاطب الممدوح وقد بدت منه جفوة نحوه لكن بعد ذلك يخرج الى الحقيقة بقوله:

وفي تلك المواقف ظاعنات

سرين وكل ذي ولّه حبيب

إذا اسفرن فانكسرت عيون

لمن فتكن فانكسرت قلوب⁽¹⁾

- وما يحتمل المعنى الثاني ((الحقيقة)) قوله متغزلا وذاكرا الديار:

نعم هي الديار من يناديها

وقد حمت عند حي ناديها

أجلها في الهوى وأكرمها

إن أمتح الود غير ناديها

كم راقني من ربيع اربعها

زاهرها بهجة وزاهيها⁽²⁾

(1) الديوان: 40 - 41.

(2) الديوان: 348.



فالمقدمة تقليدية يذكر فيها الديار تمهيداً للغزل، ومما تحمل به المقدمة على الحقيقة أو على الرمز وهي إليه أقرب قوله في مدح والده:

ابدا بذكرك تنقضي اوقاتي

ما بين سماري وفي خلواتي

يا واحد الحسن البديع لذاته

أنا واحد الاحزان فيك لذاتي

وهي مما يمكن أن يحمل على الرمز فهو فيما بعده بذكر منزله في دمشق ويذكر والده:

يا قطر عم دمشق وأخصص منزلا

في قاسيون وحله بنات

وترنمي يا ورق فيه ويا صبا

مري عليه باطيب النفحات

فيه الرضا فيه المنى فيه الهدى

فيه اصول سعادتي وحياتي

فيه الذي كشف العمى عن ناظري

وجلا شمس الحق في مرآتي

فيه الأب البر الشفوق فديته

من سائر الاسواء والآفات

كف تمد بجوده نحوي وأخـ

رى للسماء بصالح الدعوات⁽¹⁾

وقد نجد له مقدمات في طيف الخيال وهي مما يمكن ان يحمل على الحقيقة،
فهي في المدح، ويذكر فيها طيف الحبيب صراحة، ويذكر فيها حاله معه موظفا الجناس لتجسيم
هذا الطيف في شدة الليل الخالك الظلمة بالغيوم:

دعاه ورقم الليل بالبرق مذهب

هوى بك لباه الفؤاد المعذب

لطيف لطيف من خيالك طارق

بليل بليل فيه للسحب مسح

بروحي يا طيف الحبيب محافظا

على العهد يدنو كيف شئت ويقرب⁽²⁾

ومن عيوب هذا الباب ولاسيما في غرض المديح ((أن يكون النسب كثيراً والمديح قليلاً))⁽³⁾
وربما عد اظهار الشعراء لشخصياتهم من خلال النسب مظهراً من مظاهر التطور بعد ان كانت تلك
الشخصيات مطمورة تائهة في الاوصاف التي يخلعها على الاشياء وعلى المدح حتى بدأ الشاعر
يتململ من خلال عرض مشاعره في أول القصيدة⁽⁴⁾ لذلك نرى ان كثيراً من الشعراء في مقدمات
قصائد المديح يسهبون في ذكر تلك المشاعر والتعبير عنها ((لدرجة انهم كانوا في بعض الاحيان
يستغرقون اكثر القصيدة في عرض مشاعرهم الذاتية واقلها في المدح))⁽⁵⁾ ومهما يكن فان النقاد عدوه
عيبا فالشاعر الذي ينظم في المديح عليه او يوفيه حقه وان كان يريد ان يعرض مشاعره فعليه ان
يقتضب او يبحث لها عن مقام آخر يناسبها.

(1) الديوان: 98 — 100.

(2) الديوان: 52.

(3) العمدة: 232/1. لان الشعراء لا يجدون ما يمدحون به.

(4) ينظر اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 175.

(5) المصدر نفسه: 372.

والمدقق في اشعار الشاب الظريف يجده يوازن بين مقدماته وغرضه الاساس بحيث يكون هو الغالب بعده سببا في نظم القصيدة، فيمهد لاشعاره بايات قليلة، ففي قصيدته البائية التي يمدح فيها محي الدين بن النحاس ((محمد بن يعقوب))، والتي عدتها 58 بيتا ومطلعها:

قف بالركائب او سقها بترتيب

عسى تسير الى الحي الأعراب⁽¹⁾

نجده يمهد لها بـ 12 بيتا وبقية الايات الـ 46 في المديح، وقصيدته الغزلية:

نعم هي الدار من يناديها

وقد حمت عند حي ناديها⁽²⁾

عدتها 25 بيتا مهد له بخمسة ايات وقس على ذلك بقية قصائده، وربما كان الامر على عكس ذلك ففي قصيدته الرائية التي مطلعها:

جيش الملاحه مقرون به الظفر

كذلك قالت لنا الاحداق والطرر⁽³⁾

والتي عدتها 30 بيتا لم يمدح فيها بمدوحه سوى بيتين، أو قصيدته التي مطلعها:

لا غرو ان هز عطفني لحوك الطرب

قد قام حسنك عن عذري بما يجب⁽⁴⁾

والتي عدتها 15 بيتاً نسبة المديح فيها بيتان والباقي نسيب واستعطاف، وربما كان للقطع في بعض القصائد دور في ذلك فمن غير المعقول ان يمدح بيتين فقط.

(1) الديوان: 80.

(2) الديوان: 348.

(3) الديوان: 151.

(4) الديوان: 47.



{2} حسن التخلص :

هو اللبنة الثانية في بناء القصيدة المركبة وهو جزء مهم في تسلسل الاحداث والربط فيما بينها فهو يمثل الانتقال أو ((التخلص مما شرب الكلام به، من نسيب أو غيره الى المقصود مع رعاية الملائمة بينهما))⁽¹⁾ هذه الملائمة تكون برابطة معنوية أو لفظية بحيث يستسيغ المتلقي هذه النقلة ويستحسنها اذ ان النفوس اذا ((انتقل بها من فن الى فن مباين له من غير جامع بينهما، وملائم بين طرفيهما وجدت الأنفس في طباعها نفورا من ذلك ونبت عنه))⁽²⁾.

والشاعر الجيد هو الذي يملك زمام هذه النقلة بحيث يكون النسيج واحداً منسجماً من غير عيب فيه. ((والشعراء المحدثون أحسن مأخذاً من القدماء في هذا الباب))⁽³⁾ وهذا ما نجده في اشعار الشاب الظريف وهو الغالب على تخلصه فمن ذلك قصيدته التي يمدح فيها ابن عبد الظاهر ومطلعها:

ارح يميناك بما انت معتقل

امضى الأسنة ما فولاذ الكحل

-يفتحها بالغزل ثم يتدرج الى مدح قومه الى ان يتخلص بقوله:

ضاءت بحسنهم تلك الحيام كما

ضاءت بوجه ابن عبد الظاهر الدول⁽⁴⁾

-أو تخلصه في قصيدة اخرى بعد وصف اللقاء واشتكي حاله وأيام البعاد بقوله:

أو اشتكي حالي ومن احبته

ابدا لإخلاف القبول ملازم

(1) التلخيص: 433.

(2) منهاج البلغاء: 319.

(3) المصدر نفسه: 317.

(4) الديوان: 249-250.



او اختشي خطبا اراه ببلدة

وبها بهاء الدين يوسف حاكم⁽¹⁾

- أو قوله في احدى قصائده البائية بعد ان استهلها بالنسيب:

ترحلي أو أقيمي أنت لي سكن

وأنت غاية آمالي ومطلوبي

شيطان قد أمانا من ثالث لهما

وجدي عليك وإحسان ابن يعقوب⁽²⁾

- ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدته الحمزية بعد ان افتتحها بالنسيب وذكر الفرقة:

كان عصر الصبا بعد فرقتكم

عصر التصابي به للهو إبطاء

نار الهوى ليس يخشى منك قلب فتى

يكون فيه لإبراهيم إرجاء⁽³⁾

والملاحظ هنا ذكره لأسماء ممدوحيه في اغلب الأحيان ولكن الأعم الأغلب يقع في حشو البيت دون نهايته والثاني ((أشهر وأحسن موقعاً من النفس))⁽⁴⁾ ؛ لانه آخر ما يقرع السمع.

وقد ينتقل مما افتتح به الكلام الى الغرض المقصود مباشرة، بدون رابطة بينهما، ويسمى ذلك ((إقتضاباً))⁽⁵⁾ وقد ورد قليلاً في شعره كقوله في مدح قاضي القضاة:

(1) الديوان: 290.

(2) الديوان: 81.

(3) الديوان: 30.

(4) منهاج البلغاء: 32.

(5) التلخيص: 334 وينظر جواهر البلاغة: 421.



ويا تلك المعاطف خبرينا
متى يتعطف الغصن الرطيب
فينتقل انتقالة مفاجئة الى المديح بقوله:
فيا قاضي القضاة متى يوفي
حقوق صفاتك اللسن الأريب⁽¹⁾

{3} الفرض الرئيس:

هو اهم الاركان التي تقوم بها القصيدة، والعماد الذي تكون به، فهو بمثابة المرتكز الذي ترتكز عليه بقية اجزاء القصيدة. ومما يحسن فيه ((تحسين البيت التالي لبيت التخلص، فانه اول الابيات الخالصة الى المدح او الذم، وأول متقلة من مناقل الفكر في ما خلص اليه))⁽²⁾. فالحواس تتحفز لتلقي مفتاح هذا الباب من الناظم، فهو باهمية المطلع وبمثل نقطة الانطلاق الاولى وجواز المرور لفتحه. من ذلك قوله:

ندب يرى جوده الراجي مشافهة

والجود من غيره رمز وإيماء⁽³⁾

او قوله :

اغر لا الوعد معطول لديه ولا

أسلوبه في الندى عني بمسلوب⁽⁴⁾

(1) الديوان: 41 - 42.

(2) منهاج البلاغ: 321.

(3) الديوان: 30.

(4) الديوان: 82.



او قوله :

يا خير من نيطت عليه للعلی

ومن المهابة والجلال تمام⁽¹⁾

او قوله :

أغر ما ابدت السحب الحیا لسوی

تقصیرها عن نداه حين ينهمل⁽²⁾

فالشاعر يخلص الى المديح بأسلوب جذاب يقصد منه شيئين:

1. جذب انتباه المدوح والمتلقي.

2. كسب رضى المدوح من وهلة الاولى.

وبعد ان يتم له ذلك نراه يغوص في معاني المديح التي تتركز في الفروسية والأخلاق النبيلة وما يتبعها من شجاعة وكرم وبطولة وسخاء وهو ما يطلق عليه ((المروءة)) فهي المثل الأعلى ((الذي نبع من بطن الصحراء، واخذ البدوي نفسه بها اخذا فكانت الشجاعة والكرم الزم ما يلزمه في مجتمعه البدوي وبيئته الصحراوية، وقد تجمد ليكون الرصيد الخلقي لقصيدة المدح العربية لا في العصر الجاهلي وحده بل في كل عصور الأدب العربي... فكانت بذلك تقليداً عاماً))⁽³⁾. وقد يخرج أحياناً في المديح الى حد من المبالغة غير الممكنة ففي قصيدته التي يمدح بها الأمير ناصر الدين الحارثي محمد بن الافتخار والتي يقول فيها:

صبا وهزته ايدي شوقه طربا

وجدت من بعد ما كان الهوى لعبا

لا تعبوه فما ابقى الغرام له

من سمعه ما به يصغي لمن عتبا

(1) الديوان: 290.

(2) الديوان: 250.

(3) الأسس الجمالية في النقد العربي: 310.



ولا ثناء وأمر الحب في يده

عذل فكيف وأمر الحب قد غلبا

يهوى بروق الحمى لكن يخالفها

فكلما ابتسمت في جوها انتحبا

وهنا يشير لحاله وحال قلبه مع المدح فقي الأبيات التالية تتوضح الصورة:

يا قلب حتام تهوى من سلاك ويا

جفني كم تبكيان الجيرة الغيا

احيد قلباً ثوى حب الأمير به

من أن يرى بسوى حبيبه ملتهبا

فيضفي على المدح صفات من المبالغة والغلو تخرج عما هو مألوف:

لا تنظر العين منه السيف منصلتا

إن فارق الغمد حل الهام فاحتجبا

لو أقسم المدلج الساري على قبر

باسم الأمير دعاه قط ما غربا

ولو وضعت على الهندي سطوته

طاحت رؤوس الأعادي وهو ما ضربا

ولو وضعت الذي تبدي فكاهته

للعلقم المر اضحى طعمه ضربا

ولو تلوت على ميت مناقبه



رد الإله له الروح التي سلبا

ولو مزجت بماء المزن ما اكتسبت

. من لطفه شيمي ما غصن من شربا⁽¹⁾

وهو يشير الى هذه المسألة⁽²⁾ في كلام سابق بقوله:

أن كان احسن ما في الشعر أكذبه

فحسن شعري فيهم غير ذي كذب⁽³⁾

وهذا الكلام في معرض مدحه للرسول ﷺ وقد صدق في موضعه ذاك وطابق مقتضى الحال إلا انه يتعدى هذه المرحلة بمراحل في هذا الموضع، ويعلق الخاتمي على هذه المسألة بقوله: ((ويقولون احسن ما في الشعر اكذبه، وان الغلو انما يراد به المبالغة. قالوا: واذا اتى الشاعر من الغلو بما يخرج به عن باب الموجود ويدخل في باب المعدوم، فانما يراد به المثل، وبلوغ الغاية في النعت. واحتجوا بقول النابغة. وقد سئل عن أشعر الناس؟ فقال: من استجيد كذبه واضحك رديه... وطعن قوم هذا المذهب لمنافاته الحقيقة، وانه لا يصح عند التأمل والفكرة))⁽⁴⁾. وهذا طعن مقبول؛ لان كل شيء زاد عن حده انقلب الى ضده، فالكثير من المبالغة يخل بالمعنى ويزري به ولا سيما في باب المعدوم غير الممكن. ونجد ما يوافق هذا الرأي عند الجرجاني بقوله: ((ولو قال أصدقه لكان أفضل. فترك الانحراف والمبالغة والتجوز الى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجرن في العقل على اساس صحيح. احب اليه وأثر عنده، اذ كان ثمره احلى وأثره أبقى، وفائدته أظهر وحاصله أكثر... وما كان العقل ناصره، والتحقيق شاهده فهو العزيز

(1) الديوان: 60 - 62.

(2) مسألة (احسن ما في الشعر اكذبه) والمبالغة فيه.

(3) الديوان: 73.

(4) حلية المحاضرة في صناعة الشعر: لابي علي محمد بن الحسن المظفر الخاتمي، تع: د. جعفر الكتاني.

وزارة الثقافة والاعلام. دار الرشيد للطباعة والنشر. سلسلة كتب التراث 82-1979: 1/195.



العزیز جانبہ المنیع مناکبہ، وقد قیل الباطل مخصوم وان قضی له، والحق مفلج وان قضی علیه⁽¹⁾ والحقیقة ان قضیة الصدق والاخلاق قضیة معقدة ؛ لان الشاعر عندما یفخر أو یمدح فانه قلما یسلم من هذه الآفة.

لآرب فی نفسه؛ ولان الصدق قد یجد من حرکته فی اطار الغرض الذي یرمی الیه والنظم الذي ینظم فیہ، فنجدہ فی موضع اخر مثلاً فی غرض المهجاء ینفی ما هو غیر مألوف عن المهجو بل ویتهکم به قائلاً:

ومسک بیديه النجم یقلعه

ولیس للمرء نیل الأنجم الزهر⁽²⁾

فلماذا یتستقیم الامر فی ذلك الموضع ولا یتستقیم هنا.

وقد تكون للمدوح ید فی ذلك باعطائه الضوء الاخضر للشاعر احياناً ورده فی بعض الاحیان، فقد کان هارون الرشید یحتمل أن یمدح بما تمدح به الانبیاء فلا ینکر ذلك ولا یرده، وقد لاحظ نفسه فی احدى المرات، اغراق شاعر من ولد زهیر بن ابی سلمی فی مدحه اذ قال: (... انه بعد الرسول رسول) فغضب هارون الرشید وحرمه جائزته⁽³⁾. والشاعر مدرك لهذه المسألة ویعلم حقیقة الأمر فهو یقول:

لا تلمني ان قصرت فی المد

ح نعدري عند الوری مقبول

هل یحیط اللسان منك بوصف

فیہ یفنی المنقول والمعقول⁽⁴⁾

(1) اسرار البلاغة: 25-251.

(2) الديوان: 165.

(3) الأغاني / لابی الفرج الاصبهاني علي بن الحسين (356هـ - 976م)، وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر: 144/13.

(4) الديوان: 246.



فقد عد وصفه بالمنقول والمعقول موجباً للتقصير لذلك فهو يلجأ الى ما هو أبعد من ذلك، وقد يشفع له في هذا الموضع كون لو هي أداة امتناع لامتناع⁽¹⁾ وتمني للشيء المستحيل. وبالعودة الى القصيدة وأبياتها نجده بعد نهاية هذه الابيات ينحى منحى مغايراً الى ما هو مألوف في المديح من كرم وأدب ومجد وشجاعة وما الى ذلك.

من الأكارم أبناء الأكارم آ

باء الأكارم لا زوراً ولا كذباً

يسعى لنيل العلى من معشر وهم

تسعى المعالي الى ابوابهم أدا

يعلمون الورى آدابهم ولهم

بيض اذا غضبوا لا تعرف الأدبا

لو لقبوا بالغصون السمر صدقهم

جعل الروس لها يوم الوغى كتباً

المنجدين أنا الموجدین سخا

والماجدین ابا والواجدین ابا

لما انتسبت الى ابوابه كبرت

بي همة صغرت ففي عيني الرتبا⁽²⁾

(1) ينظر شرح ابن عقيل: بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الهمداني المصري 698-769 هـ على الفية ابن مالك تح محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة السعادة، مصر: 385/2.

(2) الديوان: 62 - 63.



ولو تصفحنا قصيدة اخرى مثلاً كقصيدة اللامية التي مطلعها:

لو رمت ابقاء الوداد بحاله

لم تغر طرفك بارتياذ نباله

فيبدأ بمقدمة في النسب من 14 بيتاً الى أن يتخلص بقوله:

عان التعطف حين تبصر عانياً

واذا ظفرت بواله لك واله

يجني على كما جنى الاثمار من

أم ابن يعقوب على إقلاله

فيصفه بالجمال بداية وهذا ما نجده في قصائد اخرى وهو مما يؤخذ عليه فالمديح يكون بالإقدام

والباس والشجاعة والكرم وما الى ذلك من صفات المروءة، فيقول:

وجه تغار الشمس منه اذا بدا

وتود لو طبعت على أمثاله

ولو شبهه بالشمس في رفعتها لكان افضل. فينته بعد ذلك بالكرم:

متهلل القسمات يؤذن بالرضا

وجه الكريم يبين عن افعاله

أو قد يجمع بين الشجاعة والكرم فينته بالليث شجاعة والبحر كرمًا:

الليث بين أمامه ووراءه

والبحر بين يمينه وشماله⁽¹⁾

(1) الديوان: 274 – 277.



وهي معان للمديح قد تجمدت منذ القدم وحتى الآن. وإن كان عبد الملك بن مروان قد عاب على الشعراء وصفه بالجمال والحسن حين عتب على عبد الله بن قيس الرقيات فقال له إنك تقول في مصعب بن الزبير:

إنما مصعب شهاب من الله

تجلت عن وجهه الظلماء⁽¹⁾

وتقول في:

يأتلق التاج فوق مفرقه

على جبين كانه الذهب⁽²⁾

فيقول له: يا ابن قيس تمدحني بالتاج كأنني من العجم، وتمدح مصعب بأنه شهاب من الله... فهو هنا يرسم طريقاً في المدح، وعاب على الشعراء تشبيهه بالأسد والبازي والصقر وغيرها من هذه الصفات⁽³⁾.

- ومن جميل مدحه قصيدته التي مطلعها:

أرح يمينك عما أنت معتقل

أمضى الاسنة ما فولاذ الكحل

فيبدأ بالمدح بعد النسب وبعد التخلص فيقول:

أغر ما أبدت السحب الحيا لسوى

تقصيرها عن نداه حين ينهمل

(1) ديوان عبد الله بن قيس الرقيات، تح محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة، دار صادر للطباعة، بيروت، 1378-1958: 5.

(2) ديوانه: 91.

(3) ينظر نقد الشعر: 184، وينظر الصناعتين: 114 وينظر النقد الادبي، أحمد أمين، مكتبة النهضة- مصر، 1983: 396.



ان قلت يمتاء مثل البحر صدقي

بها متاهل منها تشرب القبل

يد لها كم يد من قبلها سبقت

يد وكم من يد بعدها تصل⁽¹⁾

فيصفه بالبلاغة بعد أن وصفه بالكرم:

توحي الى كل قرطاس بلاغته

سحر البيان ومن اقلامه الرسل

وبعدها يعود الى صفات الكرم والشجاعة والأولى أعم وأشمل:

فاللعدة له كل ما حذروا

وللعفاة عليه كل ما سألوا

أضحت يده لعقد الجود واسطة

فليس يدري لجود بعدها عطل

يجود حتى يمل الناس أنعمه

وليس يدركه من بذلها ملل

سادت وسارت بها الافواه معلنة

فقد غدت مثلاً يغدو بها المثل

بنى لأبنائه بيت العلى وثوى

فيما بناء له آباؤه الأول

(1) الديوان: 249 – 251.



كانوا اتم الورى جوداً وإن صمتوا

وأعظم الناس احلاماً وأن جهلوا⁽¹⁾

والملاحظ تكراره في اغلب قصائده لالفاظ معينة مثل البحر واغر وندب والليث وغيرها من الالفاظ التي تؤدي معنى الشجاعة والكرم عند ممدوحه.

وقد لا يكتفي الشاعر بتحسين البيت الذي يلي التخلص وإنما بتحسين الابيات التي تليه ايضاً كقوله في قصيدته الميمية في مدح احد الوزراء:

أمل سعت اجد في اتمامه

فعلام حل الدهر عقد نظامه

فيبدأ مقدمته بشكوى وضم الزمان الذي نقض ما أبرمه من ودٍ مع ممدوحه
والى متى سيبقى الزمان لنقض ما

اسعى بكل الجهد في ابرامه

وهذه المقدمة مما يحمل على الحقيقة في وصف لحاله مع الممدوح، فيتخلص بقوله:
دام الوزير ممتعا بخلوده

فدوام تشييد العلى بدوامه

فيبدأ غرضه الأساس باستعمال الترصيع في البيت الذي يلي التخلص وما بعده فيكون بذلك
هالة موسيقية تقوي دلالة هذا الجانب اضافة لتقويتها دلالة المعنى:

السعد في ابوابه والامن في

اقليمه والرزق في اقلامه

والشمس من قسماته والجود في

تقسيمه والبر من اقسامه

(1) الديوان: 251 — 252.



والباس في يقظاته والحلم في

غفلاته والعلم ملء كلامه

والصدق في اقواله والحق في

أفعاله والعدل في احكامه

والله من حفظائه والنصر من

اعوانه والدهر من خدامه⁽¹⁾

وهو من جيد المديح ومما تمدح به الملوك، فقد جمع وحشد الكثير من صفات المديح في أبيات قليلة.
اما في غرض الغزل فلا يختلف البناء كثيراً الا في المضمون، فالغرض الرئيس دائماً يكون في
وصف محاسن المرأة ووصف حاله معها. ومن ذلك قصيدته البائية فبعد ان يفتتحها بذكر الديار واصفا
نوارها وربيعها وازهارها يخلص الى ذكر من يجب بقوله:

وكم بها من مصونة صلنا

يحجبها غيرها ويحميها

ثمُّ بها حليها ومبسمها

وطيب انفاسها ووانيها

ثم يبدأ بوصف حسناتها وجمالها مشبها اياه بالروضة والدوحة.

روضة حسن يديب من وله

شادن قلب المحب راعيها

ودوحة لم تضع روائحها

الا سقتها عيون غاديتها

(1) الديوان: 317 — 318.

ومن ثم يفصل هذه المحاسن وهذه الصور:

ومن ثغور دمعي الطليق بها

شقيق ما افتر من أقاسيها

ومن خدود بالورد يانعة

أن لاح جانبيه حال جانبيها

ومن قدود اذا اثنت هيفا

أفرادها الحسن في تنبيها⁽¹⁾

ويستمر على هذا المتوال مع ذكر حاله وما يقاسيه من هجر وصباية.
والشباب الظريف في أغلب الأحيان يحاول أن يجيد ويجود في بنائه وأغراضه بتتبعه لبناء من سبقه
واستخدامه للأسلوب السهل واللغة الجزلة تارة وباستخدام البديع والمبالغة تارة أخرى.
وفي تتبعه ذلك نراه في بعض الأحيان متأثراً ببناء القصيدة الطللية ووصف الرحلة إلى المدوح
كقصيدته التي مطلعها:

حييت يا ربيع الحمى بزود

من مغرم دائف الحشا معمود

فيحيي ربيع الحمى ولكن لا يذكر الطلال وإنما يشير إليها فيقول:

يا نزهتي الكبرى ومعدن لذتي

وعل أهل مودتي وعهودي

عوجوا عليه فلست أبرد خلة

حتى اعفر في ثراه خدودي

(1) الديوان: 349.



فيستمر حتى البيت السابع يؤكد صراحة ما آل إليه الربيع من أطلال بعد رحيل أحبته عنه:
ناديتها والركب بين مودع

يهدي الجوى ومودع مكمود

وفي البيت العاشر يتخلص بقوله:

قالوا الشباب الى الغواني شافع

مالي رجعت بشافع مردود

قالوا الثراء يزينه فأعمد الى

ظل ابن عبد الظاهر الممدود

ولا يدخل الى المديح مباشرة بعد التخلص وإنما يمهّد له بوصف رحلته الى ممدوحه:

فخرجت أظهر همتي وعجبي

ومطيتي ومقاصدي وقصيدي

وسريت مدلجا اليه ومدلحاً

والشوق يدني منه كل بعيد

فيذكر أن رحلته إنما كانت ليلاً بقوله ((سريت)) وهو ادعى للجهد لمخاطر الظلام. ثم يذكر
مزيداً من هذه المخاطر والمشاق حتى اناخ راحلته باب الممدوح:

لا وعر اهل الشام يبعدني ولا

الرمل المديد ولا اتساع اليد

حتى انخت بمن به اتضحت لنا



طرق الهدى وأدلة التوحيد⁽¹⁾

فيدخل في غرض المديح:

عظم ومجد ما استطعت فانه

أعلى من التعظيم والتمجيد

خلق الندي خلقاً له وكذا لهم

طيب الثمار دليل طيب العود⁽²⁾

حتى يختتمها بالمديح ايضاً. وهذا اللون أو البناء ذو المقدمة الطللية قليل في اشعار الشباب
الظريف. ففي موضع آخر نجده متمرداً على هذا اللون ومفسراً لهذه القلة:
اذ لا يعوج الى الديار مسائل

شعري ولا اشكو فراق قفار⁽³⁾

{4} الخواتيم :

أو القطع وقد عرفه الحلبي بقوله: ((وهو ان يكون آخر الكلام الذي يقف عليه المترسل أو
الخطيب أو الشاعر مستعذباً حسناً لتبقى لذته في الأسماع))⁽⁴⁾ ؛ لأنه الاقرب اليها من بين سائر الكلام
((فهو كمقطع الشراب، يكون آخر ما يمر بالقلم، ويعرض على الذوق، فيشعر منه بما لا يشعر من
سواه))⁽⁵⁾ على ان يكون بالجودة نفسها التي كانت بها بقية اغراض القصيدة، ((لا يكون متكلفاً وإنما

(1) الديوان: 133 – 134.

(2) الديوان: 134 – 135.

(3) الديوان: 169.

(4) حسن التوسل الى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي 725 هـ تح اكرم عثمان يوسف. دار
الرشيد للنشر. 1980: 255.

(5) جواهر الادب في ادبيات وانشاء العرب، السيد احمد الهاشمي، مكتبة المعارف، مصر: 38 / 1.



وانما ينساب انسيابا متعاضدا مع جو القصيدة ذلك انه العمدة في محاسن كل شيء والغاية في كماله⁽¹⁾.

فكلما كان الانتهاء حسنا كلما كانت له رنة كرنه الناقوس تعلق في الاذن وتتجلجل فيها ؛ لذلك فانا نرى اغلب الشعراء في ختام قصائدهم يكررون الخاتمة لاكثر من مرة عند الالقاء. ويجب على الشاعر ان يتحفظ من الاساءة، ومن كل ما يكره ((فالاساءة فيه معفية على كثير من تاثير الاحسان المتقدم في النفس))⁽²⁾. وبما ان هذا اللون من القصائد اغلب تشكيلاته في المديح، فان الانتهاء في اغلب الاحيان يكون في هذا الباب كقوله:

قوم اذا زرتهم اصفوك ودهم

كانما لك ام منهم واب⁽³⁾

او قوله :

لو رمت اسحب اذيالي على فلك

لقد لي سبب من جوده سببا⁽⁴⁾

او قوله :

تأييد والآراء للتسديد⁽⁵⁾

(1) الطراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي 749هـ. مطبعة المقتطف، مصر، 1332هـ، 1914، 3/ 183.

(2) منهاج البلاغة: 285.

(3) الديوان: 49.

(4) الديوان: 69.

(5) الديوان: 135.



او قوله :

نسب اذا ما قيل من هو أعريت

أحساب أعراب لكم وأكارم⁽¹⁾

وقد يخرج في المدح الى الاستعطاء والاستعطاف بعد ان بلغ الغاية في المدح:
اجر واجز واعطف وأعط فانما

يخص كريماً بالنوال الأكارم⁽²⁾

او قوله :

اليوم يقضي الكريم موعدة

والحر لو قال ما عسى فعلا⁽³⁾

وقد لا يشير الى ذلك صراحة فنراه مترفعا عن هذا الأمر:
خذ مدحا لم ارد به منحا

حسي أنني اليك انتسب⁽⁴⁾

وحسي ان تطلبت المعالي

بان الى محبتك انتسابي⁽⁵⁾

(1) الديوان: 291.

(2) الديوان: 247.

(3) الديوان: 266.

(4) الديوان: 46.

(5) الديوان: 91.



وقد يختتم قصائده بالسلام والتحية:

عليك مني سلام ما سرت سحرا

نسيمة عطرها في الكون دراء⁽¹⁾

او قوله :

فعليك منك مع الأصائل والضحي

تتلى اجل تحية وصلاوة⁽²⁾

وقد يفخر باشعاره تلك التي قالها في المديح في بعض الاحيان:

ان غبت عنهم تباهوا في قصائدهم

بغيبه الشمس تبدو زينة الشهب⁽³⁾

او قوله :

وكلما قيل شعر او يقال فما

أراه إلا رذاذا من شأبي⁽⁴⁾

وقد يستشفع كما في قصيدته في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم:

وقد دعوتك أرجو منك مكرمة

حاشاك حاشاك أن تدعى فلم تحب⁽⁵⁾

(1) الديوان: 31.

(2) الديوان: 102.

(3) الديوان: 77.

(4) الديوان: 87.

(5) الديوان: 75.



وهو بعد هذا كله يعتذر مقصراً:

لا تلمني أن كنت قصرت في المدح

ح فعذري عند الورى مقبول

هل يحيط اللسان منك بوصف

فيه يفنى المنقول والمعقول⁽¹⁾

وبعد استيفاء هذه الاقسام ولإيضاح الصورة وتقريبها أكثر نورد بعضاً من قصائده في هذا الباب مع الإشارة الى تلك الاقسام المار ذكرها آنفاً. فنأخذ مثلاً لذلك قصيدته في مدح الرسول ﷺ، والتي يبدأها بالنسيب ذاكراً ارض الأحبة وأهلها ومادحاً لهم، ومن ثم مدينة المدوح وتربته ثم هذا لغرضه قبل أن يصل اليه متدرجاً من المطلع حتى التخلص:

ارض الأحبة من سفع ومن كذب	سقاك منهمر الأنواء من كذب
ولا عدت اهلك النائن من نفس الـ	صبا تحية عاني القلب مكتتب
قوم هم العرب المحمي جارهم	فلا رأى الله الا اوجه العرب
اعز عندي من سمعي ومن بصري	ومن فؤادي ومن اهلي ومن نشي
لهم علي حقوق مذ عرفتهم	كأنني بـبين ام منهم واب
ان كان احسن في الشعر اكذبه	فحسن شعري فيهم غير ذي كذب
حياك يا تربة الهادي الشفيح حيا	منطق الرعد باد من فم السحب
يا ساكني طيبة الفيحاء هل زمن	يسدني الحب اليه لنيل السؤل والارب
ضممت اعظم من يدعى باعظم من	يسعى اليه اخو صدق فلم يخب
وحزت افصح من يهدي واوضح من	ييدي وارجح من يعزى الى نسب

(1) الديوان: 246.



تحدوا النياق كرام نحو تربته فتملأ الرض من نجس ومن نجس
يسعون نحو مضاب طاب موردها كأنما العذب مشتق من العذب
ارض مع الله عين الشمس تحرسها فان تغب حرسها عين الشهب
فيخلص الى المديح، والتخلص هنا شعوري فهو لم يصرح بالمدح ولكن ذلك يفهم من سياق
الكلام السابق:

يا خير ساع بيع لا يرد ويا
اجل داع مطاع طاهر الحسب⁽¹⁾

وقوله في اخرى:

ادركت في عصرك العلياء ذا صغر
وفت اسبقها اذ انت ذا كبر
شكا لاسيافه قلب الوضى لهباً
فجاوبته استعر برداً أو استعر

فيهد للخاتمة:

يا خير منتسب للمجد محتسب
بالعزم مكتسب مدحاً من البشر
في حيث تشتغل البكران عن ولد
بكر ويذهل نور العين عن بصر⁽²⁾

(1) الديوان: 72 — 74.

(2) الديوان: 171 — 172.



ويلاحظ جزالة الالفاظ وسهولتها مع سهولة الاسلوب وبساطته مع التاكيد على البديع ومحسناته متماشيا مع ما هو سائد في عصره، وان تكلف في طلبه بعض الشيء فانما افاده من ناحية اخرى في توكيد المعنى والدلالة عليه وامتناع المخاطب والمتلقي مع تقوية الجانب الموسيقي لاشعاره.

[ثانيا] القصائد البسيطة؛

وهي التي تتركز على الاغلب في موضوع واحد قد يتشكل بصور مختلفة، وقد عرفها القرطاجني بقوله : ((وهي مثل القصائد التي تكون مدحاً صرفاً او رثاء صرفاً))⁽¹⁾ ومن المميزات التي تمتاز بها تلك القصائد ((القصر النسي لامتلتها الشعرية فضلا عن عدم تعقيد العواطف التي يعبر عنها الشعر والنمو الواضح لأجزاء القصيدة))⁽²⁾. فهي تمثل خلاصة تجربة شعورية يعبر فيها الشاعر عن جل ما عنده. مترجماً إياه ببسط صورة، فيصّب هذه التجربة في قالب واحد. معروف هو الغرض او المعنى الواحد الذي يركز الشاعر فيه طاقاته الإبداعية فلا تراها تشتت في اشكال متعددة. فالشاعر يشب الى ما يحول في خاطره مباشرة ومن غير استئذان أو تهيد يجعل منه جسراً يعبر به إلى المخاطب، وقد يعود ذلك الى اسباب نذكر منها⁽³⁾.

1. محاولة التمرد على التقليد الفني والاطار الذي صبت فيه القصائد القديمة.
 2. عجز الشاعر عن بسط مقدمة، لها مناسبة واتصال بغرض القصيدة ومضمونها.
 3. انفعال الشاعر في تجربته له اثر بالغ في ولوجه غرضه من دون التفكير منه بتقديم او تهيد.
 4. صنعة الشاعر حيث تكون هذه المقدمات مدعاة للتصنع في الشعر والمطبوع لا يجعل المقدمات غايته.
 5. طبيعة الموضوعات التي تفرض على الشاعر ان يتجاهل هذه المقدمات في بعض الاحيان كالوصف والغزل.
- فضلا عن ذلك فيمكن ان تعد هذه القصائد مظهرا من مظاهر التطور والاتجاه نحو الوحدة العضوية متمثلة بوحدة الموضوع وانسجام البناء.

(1) منهاج البلاغ: 303.

(2) بناء القصيدة في النقد القديم والمعاصر: 142.

(3) مستويات البناء الشعري عند الطغرائي: 150.



((واحسن ما يبدأ به وصف ما يكون في الحال مما له الى غرض القول انتساب شديد))⁽¹⁾ مطابق له ان لم يكن قريباً منه، فيجب ان تكون ((المبادئ جزلة حسنة المسموع والمفهوم، دالة على غرض الكلام، وجيزة تامة، وكثيراً ما يستعملون فيها النداء والمخاطبة والاستفهام ويذهبون بها مذاهب من تعجيب أو تهويل أو تقرير أو تشكيل))⁽²⁾ كقوله في مدح محمد⁽³⁾ مستعملاً الاستفهام:

أطلب يا محمد ان يؤولا

لغيرك ود قلبي أو يمينا

وارجو غير بابك لي مراما

واقصد غير ربك لي مقبلا

واخطب غير شمسك ان تجلئ

واسأل غير مائك أن يسبلا

فينهج على هذا المنوال في المديح حتى آخر القصيدة. من ذلك قوله:

وانت اعز ان تدعى عزيزا

وانت اجل ان تدعى جليلا

وانت اخ لكل غريب دار

اذا عدم القرابة والخيلا

فيذهب مذهبا في التعجيل والتهويل يقول:

يسلي لفظك الصب المعنى

(1) مستويات البناء الشعري عند الطغرائي: 305-306.

(2) المصدر نفسه: 305-306.

(3) محتمل انه عبي الدين بن النحاس ((محمد بن يعقوب)) ت 695هـ.



ويشفي ذكرك الدنف العليلا⁽¹⁾

إذا وهب الاله لنا عقولا

وهبت لما وهبنا عقولا⁽²⁾

ومن ذلك قوله في قصيدة أخرى:

أخاف صرف الدهر أم حدثانه

والدهر للمنصور بعض عييده⁽³⁾

ومن جميل مدحه في هذا الباب قصيدته التي يقول فيها:

إذا بعدوا وافوك أسرى وان دنوا

لغزوك وافتهم قناً وصوارم

ولا غائب الا أتى وهو نائب

ولا قادم الا أتى وهو نادم

لاعناقهم بالبيض منك معانق

لغير هوى فيهم وبالسمر لائم

ومنها:

قتلتهم بالذعر حتى كأنما

تحاربهم فيه وانت مسالم

وقد علم الاعداء أنك أن تقم

(1) الديوان: 262 – 263.

(2) الديوان: 263.

(3) الديوان: 141.

بقائم سيف فهو بالنصر قائم

ومنها:

وسار ييدر من منا وجهك الذي

به ظلمات تنجلي ومظالم

على الاعوجيات العتاق التي لها

حوافر للهامات منها عمائم

تمد بها في السير اجيادها التي

كان لحي الاعداء فيها براجم

سهام على مثل السهام تبسمت

سيوفهم حيث الوجوه سواهم

وليس بناج منك جان بجرمه

اذا اعوزته من يدك المراحم

ويستمر على هذه الوتيرة حتى آخر القصيدة الا في بيت واحد لم يحسن التشبيه فيه:

كأنك أم والأنام بأسرهم

يتامى ويعمل والأنام ايتام⁽¹⁾

(1) الديوان: 293 – 296.



وهو يعرض بابناء جيله التشبيه نفسه :

كم من اب قد خدا اما لمعشره

فاعجب لاعطاء لفظ الأم للذكر⁽¹⁾

ومما يلاحظ عليه اصفاته صفات على الممدوح تخرج عن المؤلف فضلا عن خضوعه وتذله في حضرته، فلا نراه يفخر بنفسه سوى بعض اللمحات واللفتات التي يفخر فيها بشعره الذي يمدح به. فلا نجد عنده عزة العربي أو انفة الفرزدق مثلا او كبرياء المتنبي كقوله في احدى مدائحه:

فدا نعالك ما ضمت اسرته

وان فدين بمحقوت ومسبوب⁽²⁾

أو قوله:

تتأخر القبلات عن أقدامه

من هيبة فتوم ترب نعاله⁽³⁾

ولا يخفى ما في هذا الكلام من شدة التذلل والخضوع ولو كان الأمر كقوله:

كن كيف شئت فداك الناس كلهم

فالناس كلهم في ظلك السامي⁽⁴⁾

لكان الأمر أكثر قبولا وأكثر استساغة.

والملاحظ ان اغلب قصائد هذا اللون هي في غرض الغزل، والقلّة منها في غرض المديح أو الهجاء، ونظمه للقصيدة بشكلها يؤكد تاثره بالنمط العام وتأثره بتطورها.

فمن الغزل قوله، ولوحظ انه ايضا يبدأ بالاستفهام، وربما كان للحيرة والقلق الطاغيان على شعره دور في ذلك:

(1) الديوان: 164.

(2) الديوان: 84.

(3) الديوان: 277.

(4) الديوان: 314.



متى يعطف الجاني وتقضي وعوده

فقد طال منه هجره وصدوده

اشد نفارا من منامي عطفه

واكذب من طيف الخيال وعوده⁽¹⁾

فيبتدئ القصيدة بذكر الصدود والهجر وسهر الليالي وطيف الخيال فيستمر على هذا المنوال حتى نهايتها، كذلك قصيدته الأخرى التي مطلعها:

خادرني بغدره

على هجير هجره⁽²⁾

فاكثر قصائد هذا اللون وهذا الباب تتمازج فيها الحالة النفسية للشاعر خلال أبيات القصيدة فتكون مفعمة بالشكوى وذكر الفرقة وتباريحها وشدة الوجد وآلامه، وقد يفسر ذلك بقوله:

احلى الهوى ان يطول الوجد والسقم

واصدق الحب ما جلت به التهم⁽³⁾

او قوله في قصيدة اخرى:

حديث غرامي في هواك قديم

وفرط عذابي في هواك نعيم⁽⁴⁾

(1) الديوان: 126 — 127.

(2) الديوان: 177.

(3) الديوان: 297.

(4) الديوان: 300.



فحلاوة الهوى عنده في ان يطول الوجد والسقم، وعذابه لديه نعيم فهو يجد لذة في ذلك. من ذلك قصيدته التي يقول فيها:

قابلت عز هواكم بتلذل
مع اني في ذاك لست بأول
يا جاثرين وعادلين الى النوى
ما دون معدل حسنكم من معدل
وحياتكم انتم على اعراضكم
عندي اعز من الشباب المقبل
ان تذكرون فاني لم انسكم
او تسمحون فاني لم اخل
يا علو اين زماننا اذ جاركم
جاري ومتزلكم برامة متزلي
ما كان اسرع ما تقشع غيمكم
ومنعمتم الوسمي عني والولي
كم كنت أخشى البين قبل وقوعه
فاني الذي حاذرت في المستقبل
وحذرت سهم فراقكم حتى اذا
ارسلتموه اصابني في المقتل
اليوم لست اجاب بعد سؤالكم



كم كنت قبل أجاب اذ لم اسأل⁽¹⁾

فالقصيد بكليتها مليئة بالشكوى والصدود والفرقة والخشية من وقوعها حتى يختتم بما يتناسب
هذا الغرض، وانه باق على عهده مستخدماً التشطير محدثاً شكلاً من الموازنة الشائقة.
فالدار لم تبعد وفودي لم يشب

والمال لم ينفذ وحبك ما سلي⁽²⁾

والملاحظ القصر النسي لكثير من هذه القصائد حتى تكاد تتداخل مع المقطوعة ومن ذلك
ايضا قصيدته التي مطلعها:

بمن اباحك قتلي

علام حرمت وصلي⁽³⁾

ومن جميل ما نظمه في هذا الباب قصيدته التي يقول فيها سائراً على النهج نفسه في قصائده
السابقة:

لا تخف ما صنعت بك الاشواق

واشرح هواك فكلنا عشاق

قد كان يخفى الحب لولا دمك الـ

جاري ولولا قلبك الخفاق

نعسى يعنيك من شكوت له الهوى

في حمله فالعاشقون رفاق

لا تجزعن فلست اول مغرم

(1) الديوان: 269.

(2) الديوان: 269.

(3) الديوان: 270.



فتكت به الوجنات والاحداق
واصبر على هجر الحبيب فرما
عاد الوصال وللهمى اخلاق
كم ليلة اسهرت احداقي بها
ملقي وللانكار بي احداق
يا رب قد بعد الذين احبهم
عني وقد الف الرفاق فراق
واسود حظي عندهم لما سرى
فيه بنار صبايبي احراق
عرب رايت اصح ميثاق لهم
ان لا يصح لديهم ميثاق
وعلى النفاق وفي الأكلة معرض
فيه نفاق دائم ونفاق
ما ناء الا حاربت اردافه
خصرا عليه من العيون نطاق
تربو العيون له في اطرافه
فاذا رنا فلكلها اطراق⁽¹⁾

(1) الديوان: 225 – 226.



وله قصيدة في هذا الباب في الهجاء والتعريض بابناء جيله اولها:

خذ من حديثي ما يغنيك عن نظري

فانه سمر ناهيك من سمر

كم من اب قد غدا اما لمعشره

فاعجب لاعطاء لفظ الام للذكر

وناطح بقرون لا قرون له

وكبش قوم بنقل العلم مشتهر⁽¹⁾

وعلى هذه الوتيرة والمنوال يستمر في ما يقارب من 60 بيتاً يفصل فيها مساوئ اهل عصره - وقد ذكر محقق الديوان ان هذه القصيدة قيلت في مدح ابن يعقوب المعروف بمحي الدين ابن النحاس مستندلا بمدحه لهذا الشخص في قصائد سابقة وبآخر هذه القصيدة:

عجائب ما لها حد فقل واطل

ان شئت او فاقصد في القول واقتصر

كانها لابن يعقوب صفات علا

لذلك احصاؤها اعياء على البشر⁽²⁾

اي ان هذه الصفات سالفة الذكر هي انما صفات علا للممدوح لذلك احصاؤها اعياء على البشر، وان صح ما ذهب اليه فانها تعد من اغرب المقدمات التي يمهّد فيها الشاعر للمديح وربما كانت القصيدة انما قيلت في الهجاء. فقد تكون في هجاء الشخص نفسه وقد بدت منه جفوة او قد تكون في هجاء شخص آخر.

(1) الديوان: 164 - 165.

(2) الديوان: 166.



ثالثاً: القطع أو البتر:

من الظواهر اللافتة للنظر في ديوان الشاب الظريف هي ظاهرة انقطاع أو بتر العديد من قصائده. فنجد أن البناء غير مكتمل في بعض الأحيان وقد أشار محقق الديوان {السيد شاكر هادي شكر} إلى اختزال العديد من قصائده من قبل ابن الأثير ناقل ديوانه والذي مدحه في ديوانه فيقول: أن هذا الديوان ((هو ما اختاره الشيخ أثير الدين المار ذكره من الديوان الذي رآه بخط الشاعر، ولم يكن ما عمله الشيخ اختياراً بالمعنى الصحيح؛ لأن الاختيار يبنى عادة على اختيار الأصلح، ولم يكن اختياره كذلك، بل كان عمله في الواقع اختزالاً لقسم كبير من القصائد حيث جردها من المديح وأثبت مقدمتها في الغزل))⁽¹⁾.

وفي الحقيقة كان لي رأي ووجهة نظر مخالفة في هذا الموضوع، فأغلب قصائده في الديوان - ولا سيما في غرض المديح - اشتملت على مقدمات، وفضلاً عن ذلك فهي مصرعة، ولكن بعد أن تفحصت الديوان ووقفت على بعض قصائده المتبورة عدلت عن هذا الرأي، فهو أمر جلي لا تشوبه شائبة ولا غبار عليه، وهذه المسألة تستحق التوقف عندها ما دامت تخص بناء القصيدة في شعره، ولنا أن نسأل ما الذي حدا بالشيخ إلى هذا الاختزال؟ ولا سيما أن الشاب الظريف مدحه في ديوانه، ومياه الود - فيما يبدو - لم تتعكر بينهما. فضلاً عن ذلك فهو قد اطلع على الديوان بخط الشاعر نفسه، وهذا يرجح أن الديوان كان مكتملاً من غير نقص أو اختزال. وإن كان إثباته للمقدمات فقط عن قصد، فلماذا احتوت أغلبها على تلخيص في نهايتها؟ فلو كان اهتمامه بالمقدمات الغزلية فقط لاثبتها من دون تلخيص. فضلاً عن عدم إثباته بعض الأشعار التي فيها فحش وإسفاف، ولماذا أبقى القصائد المتبقية في الديوان من دون اختزال؟

لذلك أرجح أن النقص الحاصل يعود إلى فقدانه مع ما فقد من الديوان. أو الأصح ((أن الذين تولوا نشر الديوان عمدوا إلى إهمال كل الذي تعذرت عليهم قراءته))⁽²⁾.

- تكمن أهمية الموضوع في إثبات أمرين مهمين هما:

1. أن إثبات المقدمات الغزلية فقط يعد من الأمور التي ساعدت كثيراً في اشتغال الشاب الظريف كشاعر غزل.

(1) الديوان: تحقيق شاكر هادي شكر / المقدمة: 10.

(2) الديوان: تحقيق شاكر هادي شكر / المقدمة: 11.



2. فضلاً عن ذلك فهي من الأمور التي ساعدت على كثرة وجود المقطعات في شعره، ولا سيما في غرض الغزل. وسوف نورد بعض تلك القصائد المبتورة لكي نستدل على صحة هذا الرأي ونستأنس بها.

- من ذلك قصيدته البائية التي يقول فيها:

لي من هواك بعيدة وقريبه

ولك الجمال بديعه وغريبة

يا من احبذ جماله بجلاله

حذرا عليه من العيون تصيبه

ان لم تكن عيني فانك نورها

او لم تكن قلبي فانت حبيبته

هل حرمة او رحمة لثيم

قد قل فيك نصيره ونصيبه

الف القصائد في هواك تغزلاً

حتى كان يك النسيب نسيبه

فيستمر في التشبيب ذاكراً فؤاده المغرم وفوده الذي شاب من الصدود والهجر، وسره المذاع وقلبه المذاب، ولياليه المسهدة من البعاد، ودمعه المسكوب الى ان يخلص بعد 11 بيتاً بقوله:

وجوى تنضم جمره لولا ندى

قاضي القضاة قضي علي لهيبه⁽¹⁾

الى مدح قاضي القضاة لكن لا وجود بعد ذلك للغرض الاساس من مديح او خاتمة.

(1) الديوان: 55 - 56.



- وفي موضع آخر او مواضع اخرى مقدمات او قصائد على هذه الشاكلة كقوله في مدح ابن

مصعب:

ليت شعري من قد احل الخياما

حفظ العهد ام اضاع اللاماما

عرب بالحمى هموا أن يسام الـ

وصل منهم وعزهم ان يسامى

رحلوا بالفؤاد والطرف لكن

رجع الطرف والفؤاد اقاما

حملوا بالبعاد إثما وزورا

وحملنا صباية وهياما

ورأينا تلك الحدود رياضا

فجعلنا لها الجفون غماما

واطعنا دواعي الوجد فيهم

وعصينا الوشاة واللواما

اي صب قد غادر الوجد منه

مستقرا بقلبه ومقاما

رشقته العيون من اسهم السحر

ر فاصمت فؤاده المستهاما

فهو منهن بابن مصعب اضحى



مستجيرا بعله ان يضاما⁽¹⁾

وهي كسابقتها مبتورة فقد تخلص الى مدح ابن مصعب، ولكن انفرط العقد وضاعت واسطته.
- وفي قصيدة اخرى يذكر فيها طيف الخيال نجد شيئا من البتر والانقطاع حيث يقول:
بان الخيال وان ابان نزيلا

وسرى شذاك وان منعت رسولا

فيخرج الى ذكر رحيل احبته عنه وتصرف النوى بحاله بما يلاقيه من وجد وسقم وعناء ونصب
ووصب:

وزعمت ان العهد ليس بضائع

وارى الصدود لضد ذاك دليلا

.....

لم يبق مطلقا لنا معقولا

بتتم بكل حمولة قد اودعت

قلبا كما شاء الغرام حمولا

كم لفظة خفت على الحادي وقد

القت جوى بين الضلوع ثقيل

يا هند لم تترك جفونك بالحمى

الا جريحا منك او مقتولا

وفي المقطع الاخير يتخلص ولكن بعده نجد انقطاعا في ابيات القصيدة:

(1) الديوان: 310 - 311.



هل اودعت لابي المحاسن يوسف

فيهن احكاما قسمن فصولاً⁽¹⁾

وقد نجد قصيدة فيها ذكر الديار والأطلال على هذا النسج والمتوال، وهي في مدح احد الوزراء
ويبدوها بالدعاء والسقيا لتلك المراجع:

جادت عليك من السحاب سواي

بمدامع تروي حماك غزار

يا مربع الاطراب والاتراب بل

يا مربع الانواء والانوار

فبعد ان يذكر الديار نراه غير آبه بها فيقول:

اذ لا يعرج الى الديار مسائل

شعري ولا اشكو فراق قفار

فيحث صاحبه في رحلهم وينصحهم بالخذل:

ولقد اقول لصاحبي برملة الـ

جرعاء ما بين النقا والغار

حيث النياق بنا تسير ونحن في

قلب الدجى أخفى من الاسرار

فقد جعل للدجى قلباً هم فيه اخفى من الاسرار كناية عن شدة ظلامه.

لا تخدعنكما المعاطف انها

قد المحلت سمر القنا الخطار

(1) الديوان: 366 – 367.



وتوقيا تلك الحاسن انها
 نار القلوب وجنة الابصار
 مدح الوزير احق ما صرفت له
 عند القوافي عين الأبكاء⁽¹⁾

وهني كسابقاتها منقطعة غير موصولة فلا نجد مدحا للوزير بعد ذلك.
 - وقد نجد مقطعات على هذا النمط من الابتداء بالدعاء والسقيا وذكر الليل وعذاب القلب:

لا اسهر الله طرفا نام عن سهري
 وعذب القلب بالاشجان والفكر
 ولا سقى داره يوما - اذا سقيت
 داري بدمعي - الا وابل المطر
 يا قوم قد شفني وجدي بيد دجى
 على قضيب اراك ناعم نضر
 ظي من الانس لولا سحر مقلته
 ما بت فيه بليل غير ذي سحر⁽²⁾

ولعل خير دليل على هذه المسألة مقطوعته في مدح الرسول (ﷺ):
 فيا خاتم الرسل الكرام ومن به
 لنا من مهولات الذنوب تخلص

(1) الديوان: 169 - 170.

(2) الديوان: 172.



اغثنا اجرنا من ذنوب تعاظمت
فانت شفيع للورى وخلص
ومالي من وجه ولا من وسيلة
سوى ان قلبي في المحبة وخلص
اذا صبح منك القرب يا خير مرسل
على أي شيء بعد ذلك احرص
وليس يخاف الضيم من كنت كهفه
فمن أي شيء غير جاهك يفحص
فيختمها بالصلاة على الرسول (ﷺ) وعلى اصحابه الكرام (رضي الله عنهم) :
عليك صلاة يشمل الال عرفها
وللجملة الاصحاب منها تخصص⁽¹⁾

هكذا وردت في الديوان مقطوعة من ستة ابيات، لكنها في ملحق الديوان وردت كقصيدة من
19 بيتا في نهايتها هذه الايات الستة، ومطلعها :

لعل اراك الحي ليلا اراكة
وميض سنا من نحو طيبة يخلص⁽²⁾

ولم يصرغ او يقفي المطلع على عادته في اغلب قصائده، وهذا يدعو للشك ان هذه القصيدة
ربما ضمت ابياتا اخرى قد اقتطعت منها.

(1) الديوان: 192.

(2) الديوان: الملحق: 374.

رابعاً: المقطعات :

ان المقطعات ما هي الا نسخة مصورة ومصغرة من القصيدة البسيطة. ذات الغرض الواحد، فهي تشترك معها بهذه الميزة وما يصح هنالك يصح هنا، وقد عدها محمد مصطفى هدارة من مظاهر التطور والتجديد⁽¹⁾. وعزى سبب ظهورها الى التطور الحضاري الذي آل اليه المجتمع فضلاً عن تعقيده فاصبح الناس يعزفون عن الاطالة، ومن الاسباب ما يعود الى الشاعر الذي اصبح يحد قصيدته بفكرة معينة ولا ننسى تأثير الغناء⁽²⁾. فطبيعة الغناء تفرض على الشعراء عدم الاطالة. ولعل من الاسباب الاخرى سهولة الحفظ والدوران على السنة الناس ((قالقطع اطير في بعض المواضع والطوال للمواقف المشهورة... وقال بعض العلماء: يحتاج الشاعر الى القطع حاجته الى الطوال. بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثيل والملح احوج اليها منه الى الطوال))⁽³⁾ والمقطوعة على قلة ابياتها لا يمكن بحال من الاحوال ان تستوعب اكثر من غرض واحد، فهي تمثل للشاعر ((خاطر راوده او شعور حاد في لحظة من اللحظات او معنى طريف حال في نفسه فاقتنصه دون ان يتوسع فيه، او يولد ما يصنع قصيدة))⁽⁴⁾، ولعل تطور الحياة وما رافقها من رقي للمدركات وما تبعها من اعباء نفسية واختلاجات وتعقيدات ولدت الارهاصات الاولى للمقطوعة فجاءت ردة فعل او استجابة لروح العصر، فتطور الحياة بشتى ميادينها وما رافقها من انتشار للغناء واللهو. حدا بالمقطعات ان تحوز عصا السبق ولاسيما في غرض الغزل فاقبل عليها الشعراء، ولو تابعنا مقطعات الشاب الظريف نجد مثلاً - وهو قليل جداً - مقطوعة تشكل في بنائها البناء التقليدي للقصيدة فهي تحوي مقدمة وتخلصاً وخاتمة فهي متكاملة في بنائها وهو امر نادر في المقطعات.

والذي ينبغي كونها قصيدة هو تكاملها مع قلة ابياتها فضلاً عن قلة ابيات المقدمة فماشيا مع ابيات المقطوعة على غير العادة في قصائده فقد اقتصر فيه على اربعة ابيات فقط، وقد ينبغي ذلك كله عدم وجود مقطوعات اخرى على هذه الشاكلة ومخالفتها لما هو متعارف عن المقطوعات، وإياً كان الامر فان ما موجود هو مقطوعة بناؤها على غرار القصيدة المركبة:

(1) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 148 وما بعدها.

(2) ينظر فصول في الشعر وتقده، د. شوقي ضيف: دار المعارف، مصر، ت: 36 وما بعدها.

(3) لمزيد من التفصيل ينظر العمدة: 1/ 186.

(4) في الادب العباسي ((الرؤيا والفن)) د. عز الدين اسماعيل، دار النهضة العربية، بيروت، 1975م:



يادهر قد سمح الحبيب بقربه
بعد النوى وامنت عتب عجب
تالله لا آخذت صرفك بعدما
صرف البعاد ولا جنحت لعتبه
ابدى النوى غدراً فابدى الملتقى
احسان صفحي عن اساءة ذنبه
بتنا وكل يشتكي لرفيقه
بعض الذي فعل الهوى في قلبه

فيستغرق المقدمة في بث ما تكنه نفسه بعد ان حل الوصال محل النوى والجفاء، فيتخلص بيت
واحد الى المديح:

لفظ يرق كما ترق مدامة
أم خلق زين الدين رق لصحبه
ذو غرة ود الزمان لو انه
يجلو بنيرها دجنة خطبه
ومناقب علوية لما بدت
فرح الظلام وظنها شهبه



فيختتمها بقوله:

مولاي دعوة من لو اقترح النى

عما كان الا انت غاية اريه

واقى الى حفظ الوداد فوقه

ودعا يرجي العهد منك قلبه⁽¹⁾

ومن ذلك عزفه على نغمة الصدود وتباريح الهوى وما فعلت به، وهو يكاد يشكل سمة بارزة في اشعاره، فان مما يكده وينقع الغلة ذكر احوال المحبين⁽²⁾ من ذلك قوله - ويلاحظ اعتناؤه بالمطلع والخاتمة:

اوائل حب ما لمن اواخر

خواطير لا تنفك عنها الخواطير

ففي الحب معنى يثني عنك فكره

وفي القلب ماوى يلتوي عنك ناظر

فقلبي في بحر الصبابة واقع

غريق ولي في فضا الوجد طائر

ولي نفس من لوعي متصاعد

ودمعي على شط النوى متحادر

ومعتدل قد انصف الحسن خلقه

ولكنه في مذهب الحب جائر

(1) الديوان: 94 - 95.

(2) منهاج البلغاء: 304.



يبرد قلبي خلداه وهو جمره
ويحرق قلبي طرفه وهو فائر
أبوح وأخفي هكذا سنة الهوى
وللصب في الشكوى عذول وعاذر
وللوجد ما أنشأ لسانني ومدمعي
وللود ما ضمت عليه السرائر⁽¹⁾

فالببناء واحد والغرض واحد يذكر فيه لواعيح الحب وتباريح الهوى وما فعله بحالة النوى، فهي خواطر أو حالة نفسية استدعت من الشاعر أن يفرغها افراغا في بناء أو ابيات قليلة معبرا عما يجول في نفسه حيال الطرف الآخر. وهذا الشكل يحكمه بناء يشبه بناء القصيدة البسيطة. فيها مطلع وخاتمة مستوحاة من الغرض الرئيس، فهما منسجمان معه وبه أيما انسجام، والشحنات التي افرغها بشكل متسارع لم تشكل حاجزا في طريق احكام البناء بل على العكس من ذلك فقد زادت من إحكامه وقوته. والملاحظ ان اغلب مقطعاته الغزلية تدور حول موضوعين يتصل احدهما بالآخر أو يكادان يندجان في موضوع واحد وهما ذكر حاله مع من يحب كالفرقة والصدود والهم والهجر والرغبة في العطف والوصال، والثاني: وهو ما يتصل بهذا الموضوع من وصف أو تغزل بالمحاسن والجمال. وقد يجمع بين هذين الأمرين في مقطوعة واحدة. كما في قوله:

كفى شرفا اني بحبك اعرف
فما أن ان تحنو عليّ وتعطف
عمرت جهاتي في هواك ولا أرى
سواك ومالي عنك ما عشت مصرف

(1) الديوان: 159 — 160.



وهنا يستلهم النقطة الاولى وبعد ذلك يهرع الى النقطة الثانية:

ايا من له الحسن الذي بهر الورى

ومن جاز معنى لا يجد ويوصف

تجلت لي في كل شيء تكرما

فلست لهجر واقع الخوف

وقد يتمازج الأمران ويتداخلان فيما بينهما:

وحزت جمالا ليس في الخلق مثله

به دائما قلبي يهيم ويشغف

فخذك ورد اللواحق نرجس

وشخصك ندمان وريقك قرقف

وجفئك نبال وشعرك مسبل

وقدك خطي ولحظك مرهف⁽¹⁾

ويلاحظ حسن الختام لما فيه من تقسيم أو موازنة أجزائه. فهذه الايات القليلة استوفى ذكر حاله ووصف المحبوب وجماله. وبعد ان تعطف للوصال رثوا لحاله ووصف المحبوب وجماله وبعد ان تعطف للوصال رثوا لحاله، فحل الوصل محل الهجر والهلل :

يا قلب كم ذا الخفوق والقلق

ها قد رثوا رحمة وقد رفقوا

نلت أمانيك والامان بهم

وزال ذاك الفراق والفرق

(1) الديوان: 217 - 218.

فادع الى الله يدوم لك الـ

ـود وما شاء بعد يتفق

وانت في طرفي القريح أسي

بشارك زال البكاء والأرق

قد غفرت زلة الزمان وقد

لان لنا منه ذلك الخلق

وقد صفا ود من كلفت به

ولاح برق الوصال يأتلق⁽¹⁾

فيدعوا أن تدوم هذه الأيام وتلك الليالي، ولكن هيهات هيهات فما بين مد وجزر تراوح أيام
الصفاء والجفاء كقوله في إحدى مقطوعاته:

طورا تجودون بوصل أرى

أيامه من قريكم مشرقة

وتارة تبدون هجراً فيا

ويح حشى لحوكم سيقه⁽²⁾

والسبب في هذا الجفا والملال هو كثرة اللؤام والعذال، والذين يسعون الى افساد ما ابرمه الهوى،
فلا يسمع لهم على عكس الذي اضناه بصدوده :

ته كيف شئت فللحييب تدلل

ولصبه المضى اليه تذلل

(1) الديوان: 228.

(2) الديوان: 192.

منها:

اني وان عدلوا عليك وأطنبوا

لتريد اشواقي اليك العدل

لكنني ابدي السلو نجمل

للعاذلين وللمحب تجمل

فقد حسده الزمان على حاله، فجند لتفريق شمله عداله، فيين لين وقساوة، وإعراض وإقبال،
يستمر في حاله ذلك المنوال :

كم ذا ألين وتعترك قساوة

والام اسمح بالوصال وبخل

فيمني نفسه متذللا مظهرها الود والاطراء، حتى يرق هذا الجمال وتولي ايام الجفاء :

يا معدن الآمال اين لعاشق

كلف بمبك عن جمالك معدل⁽¹⁾

فيختم بما يناسب غرض المقطوعة وعنوانها، ونرى في مقطوعة اخرى والبناء يتمازج فيها حاله
مع ذكر المحبوب وجماله :

فدتك نفوس قد حلا بك حالها

واضحى صحيحا في هواك اعتلاها

ملكك قلوب العاشقين بطلعة

يروق جميع الناظرين جمالها

وزاد بك الحسن البديع نضارة

(1) الديوان: 253 — 254.



كانك في وجه الملاحه خالها

سلبت فؤاد الصب منك بقامة

حكى الغصن منها ميلها واعتدالها⁽¹⁾

فان لم يجد له سبيلا يخلص به اليه يعود ليجترّ آلامه متلذذاً بها، ويتمنى ان تعود تلك الايام :

احلى الهوى ان يطول الوجد والسقم

واصدق الحب ما جلت به التهم

ليت الليالي احلاما تعود لنا

فرما قد شفى داء الهوى الحلم

لا آخذ الله جيران النقا بدمي

هم اسلموني لوجد منه قد سلموا

وحرموا في الهوى وصلي وما عطفوا

وحللوا بالنوى قتلي وما رحموا⁽²⁾

وكأنه قطعت اسباب الرجاء لديه فعاد يرضى من العلياء بالدون، فيعزّي نفسه ولو بالوهم،

فيقول في ختام احدى مقطوعاته :

تمثلك الاشواق وهما لناظري

فيدركني بالخوف منك وجوم

وتقنع منك الروح لمح توهم

(1) الديوان: 260.

(2) الديوان: 297 – 298.



فتحيا بها الاعضاء وهي رميم⁽¹⁾

وهو وان بدا قنوعا بحاله تلك يرد على من يلومه في تصبره وتعلقه باسباب الرجاء:

اخي هذا الحسن يعذل مغرم

لقد تعب اللاحي به والمتيم

اعد نظرا فيه عساك جهلته

تجد ما به تشقى العيون وتنعم

اعيد عياه اذا رمت اني

اعيد اليه ناظراً يتوسم⁽²⁾

فيبقى يستعطف مستذكرا ومذكرا على ايام الوصال راجع فيسال ويلح في المسألة:

حتام حظي لديك حرمان

وكم كذا جفوة وهجران

اين ليال مضت ولحن بها

احبة في الهوى وجيران

واين ود قد عهدت صبحته

واين عهد واين ايمان

اعانك الهجر والصدود على

قتلي ومالي عليك اعوان

(1) الديوان: 300.

(2) الديوان: 306.



يا غائباً عاتباً تطاول هـ

لذا المهجر هل للذنو إمكان⁽¹⁾

ولعل ارتباط المقطوعة بما يعتمل في صدر الشاعر من مشاعر رشحها لذلك ؛ لان تكون البناء
الامثل الذي يجد فيه الشاعر راحته، والمتنفس للضغط الحاصل عليه. فاولاها اهميتها في غزله وتغزله
فما كان منها الا ان كان لها هذه المكانة بمقدارة، ولا يختلف بناء المقطوعة في المديح بشيء عن الغزل فهي
هنا كما هي هناك، ولا نجد اختلافا الا في قلتها في الاول وكثرتها في الثاني، ويلاحظ في هذا الغرض انه
يبدأ في اغلب الاحيان بالنداء:

يا من شغلت به سري واوامي

ومن لمغناه المجادي واتهامي

ومن الفت رضاه الرحب جانبه

وفزت منه باحسان وانعام

لم انس اقدامك اللاتي سعت ومشت

بهن حيناً على العليا اقدامي

وحسن ايامك الغر التي حسنت

بها ليالي من دهري وايامي

فما المدارس حتى كدرت نهلا

وردته صافياً من يترك الطامي

وغيرت خلقا ما زال بمنحني

بضاحك من ثنايا الود بسام⁽¹⁾

(1) الديوان: 323.



ميمما وجهه نحو المدوحين مستشفعا احيانا وبارا بالايادي التي انعمت عليه في احيين اخرى.
بعد ان يستصرخهم بالنداء ويختتم بناءه بالمدح والدعاء.
ولو صف الخمرة حصنة في هذا الباب الا انها اقل من تلكم التي في الغزل او في المديح فهي لا
تكاد تعدو المقطوعتين، وسابقاً لم تكد تلوح الا في بعض الاحيان اشارة عابرة في مقدمات بعض قصائده
او تعرض خلال غرضها الاساس:

وافى الربيع فسر الى السراء

واسق النديم سلافة الصهباء

هات المشعشة التي انوارها

تمحو ظلام الليلة الظلماء

ومن ثم يمزج هذه البنية او الموضوع، بموضوع اخر هو ما يرافق هذه المجالس من هو وغناء:

في حيث قينات الغصون سواجع

فغناؤهن لنا بغير غناء

وغلائل الاوراق فوق قدودها

تنقد عند تطرب الورقاء

فيختتم بذكر غضاضة العيش ومساعدة الزمان وهي نتيجة لهذه الحال:

والعش فيض والزمان مساعد

والشمل مشتمل على السراء⁽²⁾

وباستعماله العطف والموازنة اكد هذه النتيجة واكد تمازج هذه الأمور مجتمعة من غير تفريق فيما
بينها. فغضاضة العيش اكدتها مساعدة الزمان، وما دام الامر كذلك فلا بد للشمل ان يجتمع على
السراء.

(1) الديوان: 314.

(2) الديوان: 37 - 38.

خامسا : بناء النتفة :

النتفة عبارة عن بيتين يستوفي فيهما الشاعر فكرة او معنى من المعاني بصورة تامة من غير حاجة الى الاعداد او الاطالة. وهذان البيتان من الممكن ان نعهما مطلقا وخاتمة أغنيا عن الغرض الاساس بنفسيهما، فالشاعر يرمي بثقله ليصوغ فكرة ما ويضعها في هذين البيتين متمما معناه، وقد طرق الشاب الظريف هذا الباب واكثر من النظم فيه، فهو اعلق بالفؤاد واسهل مأخذا واقرب الى الفهم والحفظ والسيرورة بين الناس، واغلب ما نظم في الغزل والهزل، ولربما تكون هذه الكثرة للتماشي مع تطور عصره او حاذيا حذو اقارانه.

وقد لا يعدو الامر عن اثبات قدراته او امتاع لذاته في مجلس السمر، فقد وصف النحوي 'الكوفي' والبخاتقي 'والسماك' والملح 'والقاضي' والمنير 'والمؤذن' والطباخ 'والعجانة' والعطار 'والداية' والالغ 'والرسام' والكفتي 'والمقري' وغيرهم من الناس. ولعل خفة روحه في تغزله هي التي اضفت عليه لقب الشاب الظريف والدليل على ذلك ما سبق الاشارة اليه، من ذلك تغزله بالجمال والحسن بعد ان سحراه عند المعاينة، ولو عاينهما غيره لجرى عليه مثلما جرى له:

كتب الجمال بخده نسخا

بمحقق حسن الوري نسخا

لو عاينته العابدات صبت

او باخل صان اللهى لسخا⁽¹⁾

ويلاحظ التجنيس والتصريع في بناء البيت الاول وهذا ديدنه في بعض نتفه، والبيت الثاني يكون دائما متمما لمعنى البيت الاول او مؤكدا وموضحا له.

فمن غزله قوله وقد آمنه الدهر من صروفه:

غنيت بالمحبوب عما يشتهي

والدهر قد آمني من نزغهِ

فخمرة وورده وآسه

(1) الديوان: 117.



من ريقه وخده وصدغه⁽¹⁾

فعنايته بالبيت الثاني وبنائه باستعماله الطي والنشر أوجدت نوعاً من المقابلة والموازنة
والانسجام بين أجزائه، وقد لا تستمر هذه الحال، فرضى بالقرب دون الوصال :

أراك فيمتلي قلبي سروراً

واخشى أن تشط بنا الديار

أقم واهجر وصد ولا تصلني

رضيت بأن تجور وانت جار⁽²⁾

فيعالجه الدهر بضربة سحت له ادمعه:

أن الذي منزله

من سحب دمعي امرعا

لم أدر من بعدي هل

ضيع عهدي أم رعى⁽³⁾

فيوجد ترابطاً بين البنائين ليس في اتمام المعنى، وإنما باستعماله التجنيس بينهما كما في المثال
السابق، وبقية الأغراض تسير على النهج نفسه في بنائها.

- فمن المديح قوله موظفاً التكرار أو الموازنة والعطف في نظمه:

فكم جمع الحسن النفيس من العلى

وكم فرق الجيش الحميس من العدى

وكم قد نضا سيفاً بكف كريمة

(1) الديوان: 216.

(2) الديوان: 151.

(3) الديوان 208.



فاحسن وضع السيف في موضع الندى⁽¹⁾

- ومن الرثاء قوله:

لعمرك ما الفخر العراقي ميت

وان كان ما بين القبور له قبر

ولكنها الاخرى انت وتزينت

وقاخرت الدنيا وكان لها الفخر⁽²⁾

وقد نجده ملغزا في بعض الاحيان:

ومجتمعين ما اجتماعا لائم

وان وصفا بضم واعتناق

لعمريك ما اجتماعنا لمعنى

سوى معنى القطيعة والفراق⁽³⁾

- ومن تشبيهه التهكمي قوله في كفتي⁽⁴⁾:

لله كفتي اطاع صبابي

فيه الفؤاد وخالف اللواما

مد الشريط على الحديد فخلته

قمرأ يطرز بالبروق غماما⁽⁵⁾

(1) الديوان: 98.

(2) الديوان: 158.

(3) الديوان: 234.

(4) صانع الكباب.

(5) الديوان: 309.



وهذا اللون وان كان فيه استخفاف وتهكم الا ان فيه بعض الفائدة في نقل صورة عن طبيعة الحياة الاجتماعية في ذلك العصر.

وقد أشاد الشاب الظريف من نفس هذه التركيبة من البناء شكلا اخر هو الدوبيت الذي يتفق مع النتفة في التركيب الا انه يخرج على ما هو مألوف من الاوزان، فكل دوبيت يُعدُّ نتفة وليس كل نتفة هي دوبيت، ويغلب الغزل على هذا الشكل من النظم:

يا من غدت القلوب في طوع يديه

ذا صبك كم تهدي تحنيك اليه

عذل وتسهد ووجد وقلبي

ما تم على العشاق ما تم عليه⁽¹⁾

فهو هنا يطرق المعاني والالفاظ نفسها، فاشعاره تدور في معنى الغزل وما يتبعه من قطيعة وقلبي ووجد وجوى واشجان تؤرقه وكابة تقلقه، ونار تحرقه:

ما ناح حمام الأيك في الاغصان

الا وتزايدت بكم اشجاني

عودوا لمعنى هجركم اسقمه

قالصب منكم مضى كتيب عاني⁽²⁾

فيتعلق بالآمال، ويرضى من الغنيمة بالخيال، فيرجو ويأمل ان تعود المياه الى مجاريها، وتسير سفينة الهوى بين شواطئها:

يا مالك رق الصب بالله عليك

ارحم سائلا يسائل الدمع عليك

(1) الديوان: 334.

(2) الديوان: 333.



واسمح بخيال في الدجى يطرق من

اضحى دنفا اذابه الشوق اليك⁽¹⁾

فكل نتفة تحمل معنى او فكرة تامة مستوفية للغرض الذي صيغت له مع تكاملها في البناء.

(1) الديوان: 241.

المبحث الثاني

بناء البيت

مدخل:

البيت الشعري هو اللبنة التي يتكامل بها البناء فهو اللبنة التي يُبنى بها النص الشعري، فالبيت يبني النص، وهذه اللبنة تشكل مع غيرها البناء الشعري. وكلما تعددت هذه اللبنات كلما شكلت اشكالا جديدة ومتنوعة من النظم، فهي جوهر البناء وبها قوامه، وبها تكون التتفة والمقطوعة والقصيدة وبقية التشكيلات الشعرية. لذلك سندرس البيت الشعري من حيث علاقته بغيره وارتباطه بالنص ببعض الروابط، كالعطف او بصيغة قال وقلت او التضمين والاقتضاء ((عدم تمام المعنى الا بما يليه)) والسرد القصصي وتسلسل الاحداث. فضلاً عن التطرق الى البيت وبعض مكوناته، فهذه البنى قد تجمع اجزاء البيت وفي الوقت نفسه تجمعها مع غيره.

اولا: بناء البيت من حيث علاقته بغيره:

(1) العطف:

سواء كان العطف في بعض اجزاء البيت الواحد او عطف بيت على بيت اخر فالعطف انما هو عبارة عن وسيلة تربط الجمل بعضها الى بعض، ويتشكل في الشعر باشكال مختلفة منها ما يختص بترابط الابيات بعضها ببعض، ومنها ما يختص بعطف العجز على الصدر، ومنها ما يختص بعطف اجزاء البيت الواحد بعضها على بعض سواء كانت جملا خبرية او انشائية.

وعند تتبع هذه الاشكال في اشعار الشاب الظريف نجد انها تتركز في حرفين من حروف العطف بصورة اساسية هما ((الواو)) و ((الفاء)) والاول اعم واشمل، فتارة يورد العطف بالواو وتارة بالفاء بنسبة اقل واكثر منها المزاوجة بين الاثنين.

فالعطف يربط ابیات النص الشعري واجزاءها بعضها الى بعض لكي يقيد الانسجام والتلاحم بين هذه الابيات واجزائها اولاً، وكذلك حشد عدد من الصفات مستثمرا بذلك الوظيفة النحوية والدلالية من خلال الاستمرارية والاستدراك ثانياً، فمن عطف الابيات بعضها على بعض مع عطف الاعجاز على الصدور:



اعز الله انصار العيون
وخلد ملك هاتيك الجفون
وضاعف بالفتور لها اقتدارا
وجدد نعمة الحسن المصون
وابقى دولة الاعطاف فينا
وان جارت على قلبي الطعين
واسبغ ظل ذاك الشعر منه
على قد به هيف الغصون
وصان حجاب هاتيك الشايا
وان ثنت الفواد الى الشجون
فكم في الحب من تلك المعاني
وان جعلت دموعي كالمعين
حملت تسهدي والشيب هذا
على راسي وذاك على عيوني⁽¹⁾

ومنها قصيدته التي مطلعها:

خذو قودي من اسر الكلل
فواعجبا لاسير قتل⁽²⁾

(1) الديوان: 335 – 336.

(2) الديوان: 283.



اذ يستغرق اغلب ابيات القصيدة في عطفها بعضها على بعض وعطف اعجازها على الصدور
وايضا قوله:

وياحت باسرار الربا نسمة الصبا

وعطر اقطار القفار شميم

وعاينت سلعا قف وسائل احبتي

فهذا الذي اصبحت منك اروم

ثم رشا شوقي اليه مبرح

وريم فؤادي عنه ليس يريم⁽¹⁾

- وقد يعطف مع الابيات اجزائها استدراكا وزيادة في التلاحم والتنغيم الموسيقي:
والشمس من قسماته والجود في

تقسيمه والبر في اقسامه

والباس في يقظاته والحلم في

غفلاته والعلم ملء كلامه

والصدق في اقواله والحق في

افعاله والعدل في احكامه⁽²⁾

وقوله:

يا ثغره المحمي منه بنابل

من طرفه وبسائفه من خدو

(1) الديوان: 302.

(2) الديوان: 318.



ويعترف من صدغهِ ويناصر
من خاله ويعامل من قَدُّ⁽¹⁾

او قوله :

ورب ناظم اشعار وليس له
شعر فهل مثل هذا سار في السير
ومسك يديه النجم يقلعه
وليس للمرء نيل الانجم الزهر
ولايس وهو عار لا رداء له
كسوته اطلسا من اخشن الشعر
وعابدين في المحراب قد هربوا
تري المسيح يوافيهم على قدر⁽²⁾

- وقد يتراوح بين هذه الاشكال الثلاثة زيادة في التلاحم:

يمينا بطيب شباب الزمان
غداة الشباب ونيل الاماني
ويُرد الشباب ويُرد الشراب
ووصل الكعاب وظل الاماني
ودروح الجنان وراح الدنان

(1) الديوان: الملحق: 366.

(2) الديوان: 165-166.



غداة التعطف من خيزران

وما رق من نسائم الصبا

وما راق من نغمات المثاني

وكل رشا فاتر المقلتين

تكوّن بدرا على غصن بان⁽¹⁾

وقد يوظف مع العطف النداء، أو الاستفهام {ولاسيما كم} أو الضمائر، أو مع الجمل الفعلية... ؛ لكي يؤسس له نقطة انطلاق تعينه في بناء البيت وتعطيه بعض الحرية والمرونة في إيجاد نوع من التوازن والانسجام الموسيقي. فمن استعماله للجمل الفعلية قوله:

وثبتت اعتاق القوافي لحوه

ونظمت در مدائحي في جيده

ونظرت نور جلاله ووردت بحـ

ر نواله ولبست وشي بروده

وملأت عيني من محاسنه التي

ملأت عيون عدوه وحسوده

وجلست بين يدي أجل زمانه

قدرا وواحد عصره وفريده

(1) الديوان: 333 – 334.



وافدت سمعي من فكاهة تمتع الـ

الفاظ مقبول الكلام مفيدة

فصدرت عن صدقات مشكور الندي

والجود مشكور الفعال حميده⁽¹⁾

ومنه استعمال ((كم)) مع العطف:

وكم حاجب يلقاك من دون اعين

وكم اعين تلقاك من دون حاجب

وكم بت ارعى من بدور طوالع

وارعى عهدا من شمس غوارب⁽²⁾

- وقد يوظف (ان) مع (كم) مستعملا الواو والفاء كأداتي عطف كقوله:

وان عياه اذا قابل الدجى

انار به جنح من الليل راكئ

وان ثناياه لمجوم لبدره

ومن لعقد الحسن فيه فرائد

فكم يتجافى خصره وهو ناحل

وكم يتحالى ريقه وهو بارد

(1) الديوان: 143 - 144.

(2) الديوان: 88.



وكم يدعي صونا وهدي جفونه

بفترتها للعاشقين تواعد⁽¹⁾

وربما استخدم الضمائر مع العطف ايضا:

وانت اعز ان تدعى عزيزا

وانت اجل ان تدعى جليلا

وانت اخ لكل غريب دار

اذا عدم القرابة والخليل⁽²⁾

ومن الاشكال الاخرى المتجانسة مع العطف النداء ولا سيما ((يا)) التي تستعمل للنداء البعيد،
ولعل الجفاء سواء من المحبوب او الممدوح هو الذي استدعى ذلك:
ويا غزالا شرودا

مرعاه حب القلوب

ويا هلالا تبدي

على قضيب رطيب⁽³⁾

- وقد يكون النداء مع اسماء الاشارة كقوله:

فيا تلك الذوائب هل صباح

فلي في ليلكن اسي مذيبة

ويا تلك اللحاظ اري عجيبا

(1) الديوان: 121.

(2) الديوان: 263.

(3) الديوان: 79.



سها ما كلما كُسيرت تصيب

ويا تلك المعاطف خيرينا

متى يتعطف الغصن الرطيب⁽¹⁾

ومن تكراراته الاخرى ما كان للعطف به مع ليس:

فليس مجدك في مجد بمحتجب

وليس مدحك في مدح بمكذوب

وليس تلقى الليالي غير منصرف

وليس ترقى المعالي غير مخطوب⁽²⁾

وللشرط حصة كذلك ولاسيما ((لو)):

ولو وضعت على الهندي سطوته

طاحت رؤوس الاعادي وهو ما ضربا

ولو وضعت الذي تبدي فكاهته

للعلقم المراضحى طعمه ضربا

ولو تلوت على ميت مناقبه

رد الاله له الروح التي سلبا

ولو مزجت بماء المزن ما اكتسبت

من لطفه شيمي ما غص من شربا⁽¹⁾

(1) الديوان: 41.

(2) الديوان: 86.



- ومن الشرط ما كان بـ ((إذا)):

وإذا ادخرتك للشدائد لم تكن

يوما لغمز الحادثات فتأتي

وإذا التقيت أو اتقيت يأسك الـ

خطب الملم وجدت فيه لمجأتي⁽²⁾

وللافعال نصيبها كاستعماله لأفعال الامر:

وأمر غصون النقا ان تشي خجلا

وقل لشمس الضحى ان تبتغي حجابا

واطلب من الحسن شكرانا فوجهك قد

اعطاه من بعضه كل الذي طلبا⁽³⁾

- ومنه العطف مع الفعل المضارع:

وتستقر العيون ان نزلوا

وتستقر القلوب ان ركبوا

وتخجل السحب من اكفهم

من اجل هذا تبدي الحيا السحب⁽⁴⁾

(1) الديوان: 62.

(2) الديوان: 101.

(3) الديوان: 58 – 59.

(4) الديوان: 44.



- وربما وردت لا النافية مع العطف والفعل المضارع:

لا يستقر بوجه غير مبتذل

ولا يسير بعرض غير مثلوب

ولا يبيت له جار بلا فرق

ولا يسر له ضيف بترحيب⁽¹⁾

- ولـ كـيـت أيضاً حصة:

فليت كل مريب غاب عاتبه

فداء كل بريء العرض معتوب

وليت اني لم ادفع الى زمن

القي الاسود به طوع الارائب⁽²⁾

فهذه التشكيلات وغيرها فضلاً عن كونها والعطف تساعد في زيادة الالتحام والانسجام بين الايات مع بعضها البعض واجزائها، فان الشاب الظريف قد اجاد في هذا المسلك واكد عليه، فمع العطف اوجد تشكيلات اخرى متكررة متوازنة اتخذها نقطة انطلاق في بناء البيت يسر وحرية، مع ما لهذا الايقاع المتكرر من دلالة موسيقية ونحوية تقوي روابط البيت وتزيد من توكيد معانيه.

وهذا الامر يقود الى الحديث او الاشارة الى التكرار سواء تكرار الحرف او الكلمة او الجملة.

- فمن تكرار الحرف قوله:

يا راقد الطرف ما للطرف اغفاء

حدث بذاك فما في الحب اخفاء⁽³⁾

(1) الديوان: 84.

(2) الديوان: 84 - 85.

(3) الديوان: 29.



فقد كرر حرف ألفاء ست مرات لكي يدلل على فتور الطرف وخفاء الوداد فضلا عن تقوية الجانب الموسيقي. وقوله:

قد مال سمعي الى عداله فيكا

يكفيك تلويح هذا القول يكفيكا

كم بت تفكر بغضا كيف تسخطني

وبت افكر حبا كيف ارضيكا⁽¹⁾

فقد كرر ألفاء و الكاف لكثر من مرة ليؤكد معنى الكف اولا، وشدة التفكير ثانيا فضلا عن موافقة القافية والجانب الموسيقي وقوله:

سمحت بيعا لملوك يعاندني

لو تعدى عنادي ما تعداني⁽²⁾

فتكرار العين و النون يؤكد معنى العناد والعنت ويقويه وقس على ذلك.
- ومن تكرار الكلمة قوله:

يد لها كم يد من قبلها سبقت

يد وكم من يد بعدها تصل⁽³⁾

فاليد اثما هي دلالة عن الكرم وتأصله لدى الممدوح وزيادة التكرار اثما للدلالة على ان الكرم متواصل في عائلته من اجداده اليه الى من سيليه من ذلك ايضا قوله:

كريم ما اظهروه من شمائلهم

كريم ما ستروه في الجلايب⁽⁴⁾

(1) الديوان: 240.

(2) الديوان: 333.

(3) الديوان: 251.

(4) الديوان: 85.



فيوجد شكلا من الموازنة التي استدعاها هذا التكرار، او هي التي استدعته فضلا عن توكيد المعنى وقد يكون التكرار لاقامة الوزن كقوله:

وقد دعوتك ارجو منك مكرمة

حاشاك حاشاك ان تدعى فلم تجب⁽¹⁾

ومن تكراراته الاخرى قوله:

ومهجتي القمر الذي القمر الذي

بتمامه لتمامه لا يحجب⁽²⁾

ومن ذلك قوله :

هو ذلك القمر الذي القمر الذي

متناقص بدر الدجى لكمال⁽³⁾

- ومنه ايضا تكراره لشبه الجملة وايجاد شكلا من الموازنة:

ومن محمد اقدمي ومعرفتي

ومن محمد اعرامي وتهذيبي⁽⁴⁾

- ومن التكرار ما يقتضيه المعنى كقوله:

لو ان تجار اللؤلؤ الرطب شاهدوا

ثناياك ما عنوا على اللؤلؤ الرطب⁽⁵⁾

(1) الديوان: 75.

(2) الديوان: 36.

(3) الديوان: 274.

(4) الديوان: 83.

(5) الديوان: 93.



- ومن المبالغة في التكرار قوله:

اسرفت في هجري وليتك حيث قد

اسرفت لا اسرفت في الاسراف⁽¹⁾

فهو وان كان يدلل على شدة الاسراف في الهجر الا ان هذا الكم من التكرار قد يخرج بالتكرار عما اريد من تمكين للجانب الموسيقي.

واخيرا فان الشاب الظريف قد يستعمل العطف بـ ((او)) ولكن بنسبة اقل:

او ان تلوح وليس يخفى عاقل

او ان تقول وليس يخرس عالم

او ان تجود وليس يثرى مملق

او ان تشير وليس يعدل ظالم⁽²⁾

{2} الشرط:

ومن اشكال الترابط الاخرى الشرط اذا تعلق به بقية الابيات او كان في بيت وجوابه في بيت اخر ونسبته اقل من نسبة العطف كقوله:

اذا عاينت عينك بارق ابرق

يلوح كما في الافق لاح نجوم

وياحت باسرار الربا نسمة الصبا

وعطر اقطار القفار شمим

وعاينت سلعا تف وسائل احبي

(1) الديوان: 223.

(2) الديوان: 291.



فهذا الذي أصبحت منك أروم⁽¹⁾

ومنه أيضاً استعماله أن الشرطية واسلوب الخطاب كقوله:

أن رمت مجدا فاستدل بفعله

أو رمت رشدا فاستند بمقاله

أو حاربك صروف دهرك فاستتر

بحماه منها واعتصم بحباله

أو شئت تلقى البحر عند هياجه

فانظر اليه تجده يوم جداله⁽²⁾

{3} السرد القصصي:

وهو من وسائل الترابط أيضاً وذلك بصيغة 'قالوا' و'قلت' أو تكرار السؤال وجوابه أو من خلال تتابع الأحداث وتسلسلها ومثالها قوله:

قلت له لما انتنى وانتنى

جد بوصال منك لي أن تشا

فقال لي تبغي وصال الرشا

وانت لا تبذل منك الرشا

فقلت هذي مهجتي والحشا

(1) الديوان: 302.

(2) الديوان: 276.



قال انظروا بالجهل كيف الحشا⁽¹⁾

- أو قوله في شخص يدعى محمد:

الين فيقسو ثم ارضي فيعقد

واشكو فلا يشكى وأدنو فيبعد

يهز قواما ناظرا وهو ذابل

إذا ماتتني فهو في الحسن مفرد

يقول لي الواشي تعد عن الذي

تبیت به مضنى الفؤاد ويرقد

ودع عنك ذكرى من غدا لك ناسيا

ملولا فكم في العالمين محمد

فقلت اتد يا عاذلي ليس في الورى

يرى مثل من قد همت فيه ويوجد

فما كل زهر يثبت الروض طيب

ولا كل كحل للنواظر ائمد⁽²⁾

- أو قوله:

الشيخ قالوا قد غدا سالكا

فقلت للنار غدا سالكا

(1) الديوان: 189.

(2) الديوان: 119 - 120.



لا تغترر بالزور من فعله

كم فأتك تحسبه ناسكا⁽¹⁾

ومن توظيفه للسؤال وجوابه:

وشعر كليلي كان طولا فما له

قصيرا كحظي عل لذاك دلائل

نعم قد تناهى في الظلام تطاولا

وعند التناهي يقصر المتطاول⁽²⁾

ولا يقتصر السرد القصصي على هذه الصيغة فالشاعر قد يستعمل السرد من خلال تسلسل الأحداث. فهو عندما يمدح سواء اكان بمقدمة ام من غير مقدمة فانه يسلسل احداثا متتالية يفضي بعضها الى بعض، وكذلك هي الحال في الغزل. من ذلك قصة رحيل من يحب وحاله بعده وقد اطنب في عملية السرد تلك:

ما كنت ائدب رامة وطولعا

لو كنت يا قمرى علي طولعا

فمن البداية يقرر محورا للقصيدة يرتكز عليه وهو فراق من يحب ووقوفه على اطلالها وتثنيه لو عادوا اليه فيصف حاله من بعدهم:

قد ازعج القلب الغرام واعجز الـ

طرف المنام فحق لي أن اجزعا

اضمرتموا هجراً وامرستم حشى

مني واضرتمت بنار اضلعا

(1) الديوان: 241.

(2) الديوان: 245.



وكيف انه وقف على اطلالهم وهي مجدية فامرعت من دموعه:

ولقد وقفت على حاكم مجديا

فجري به دمعي الى ان امرعا⁽¹⁾

وكيف حفظه للعهد، ولكنهم ضيعوه برحيلهم:

وحفظت عهدكم وضيعتم فلا

ادعو لاجلكم على من ضيعا

هذا التضييع الذي كان سببا مباشرا له العواذل فيبدأ سرد قصته معهم قال :

قال العواذل ان من احببتهم

لم يتركوا لك في وصال مطمعا

فيجيبهم :

انا قد رضيت بما ارتضوه فما عسى

ان يبلغ الواشي لدي بما سعى

فبعد تاكيده لكونه لم يسمع للعذال كما هي حالهم يبدأ بمخاطبة احبته :

من انت ياظي الصريم دعوته

هيهات عنك بسلوة ان يرجعا

لا بد يا قمر الملاحة بعد ان

تبدي السرار وتختفي أن تطلعا

ولربما يا ظي ترتاع القبا

مثل ارتياحك ثم تانس مرتعا

(1) الديوان: 206.



ثم يذكر جمال محبوبه وقصته مع القلوب الحائرة:

ما سحر هارون المفرق غير ما

في مقتلتيك من الفتور تجمعنا

اخليت مربع كل قلب في الهوى

من صبره وجعلته لك مربعا

وهي القلوب الطائرات فمالها

ابدا تراها في جبالك وقعا

فيحاول ان يقنع نفسه بجمالية النهاية مستعملا حسن التعليل:

ما صد عني في الغرام فديته

لما بذلت له دمي فتعننا

لكن راي قلبي يزيد بقربه

صدعا فاشفق ان دنا ان يصدعا

فما كان الهجر الا خوفا عليه من تصدع قلبه بقربه لذلك فهو يزجر العذال ويقرعهم في لومهم له:

يا عاذلي دعني وعلم مقتلتي

لترى خيال معذبي ان تهجعا

من كان مدمعه لحيجا في الهوى

هيهات عذلك عنده ان ينجعا

ام كيف رقتك التي ارقى لها



عيني وما راقى تكفكف أدمعا⁽¹⁾

- ومن ذلك سرده لقصة اللقاء على غفلة من الرقيب، فيصوغ وقائع تلك الليلة مسلسلا أحداثها، وربما أوجز قصته تلك بأبيات قليلة كقوله يصف الرحيل وحالته آنذاك:
خافت من الرقيب يوم وداعي

لما دعى بنوى الاحبة داع

قامت تودعني بقلب آمن

مما اجنُّ وناظر مرتاع

لله ركب ليس عهد ودادهم

عند المحب وان نأى بالمضاع

منحوا النواظر بهجة وملاحة

وجنت حداتهم على الاسماع

بانوا فغصن البان فوق هواج

وسروا بيدر التَّمُّ تحت قناع

كم كاد يقضي عاشق لفراقهم

لولا الرجا وتعلق الاطماع

اعذول من علق الهوى بي عادة

فلقد امرت بامر غير مطاع

او ما كفاه نزاعا مما به

(1) الديوان: 207 - 208.



فأنته من عدله بتزاع⁽¹⁾

وقد يوجز هذه القصة في بيتين فقط:

قف واستمع سيرة الصب الذي قتلوا

فمات في حبه لم يبلغ الغرض

راى فحب فسام الوصل فامتنعوا

فراى صبراً فأعيا نيله فقضى⁽²⁾

حيث استعمل الفاء العاطفة مكرراً إياها بشكل متواصل استوفى به المعنى المراد، فالبيت الثاني كان مكملًا ومفسراً للبيت الأول، وهو ما يسمى التضمين والاقتضاء ((عدم تمام معنى البيت إلا فيما يليه)) والكثير من الأمثلة السابقة تندرج تحت هذا الباب.

{4} التضمين والاقتضاء:

يمكن أن نعرف التضمين بأنه ((تمام وزن البيت قبل تمام المعنى))⁽³⁾، ومنه قول النابغة:

هم وردوا الجفار على تميم

و هم اصحاب يوم عكاظ اني

شهدت لهم مواطن صادقات

تخبرهم ينصح الصدر مني⁽⁴⁾

(1) الديوان: 213.

(2) الديوان: 196.

(3) معجم المصطلحات العروضية: 156.

(4) ديوان النابغة الذبياني: تح عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1986م:



ومنهم من يسميه أغراماً⁽¹⁾.

الشكل الاول :

وهذا الشكل هو ما اصطلح عليه ابن سنان بقوله: هو ((الا تستقل الكلمة التي هي القافية بالمعنى، حيث تكون موصولة فيما بعدها في اول البيت الثاني))⁽²⁾.
ولا نجد لهذا الشكل في اشعار الشاب الظريف الا ما كان من تعلق عجز الصدر من البيت بصدر عجزه كقوله:

وافى وواصل عندما

اجرى المدامع عندما⁽³⁾

وقوله:

اتراك بالمجران حين فتكت في

قلي علمت بما يحين فتكتني

عاهدتني ان لا تخون ولت في

طلبي وفاءك بالعهد ولم تف⁽⁴⁾

وهو ما طلبته الصنعة ولا يمكن ان نعده عيباً باي حال، فالييت عند القائه لا تحتاج الى وقفة عند نهاية صدره كما في القافية.

(1) معجم المصطلحات العروضية: 156.

(2) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، شرح وتصميم عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح واولاده. القاهرة - 1389هـ - 1959: 319.

(3) الديوان: 311.

(4) الديوان: 221.

اما الشكل الثاني:

وهو ما فسرهُ التبريزي بقوله: ((ضرب آخر يكون البيت الاول منه قائما بنفسه يدل على جمل مفسرة يكون في البيت الثاني تفسير تلك الجمل، فيكون الثاني مقتضى الاول))⁽¹⁾.
وهو ما يسمى عند نقاد الشعر "الاقتضاء" بل يكون الاول اقتضاء للبيت الثاني، وفي الثاني افتقار للاول⁽²⁾. واستشهد له البغدادي بقول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه

واردف اعجازا وناء بكلكل

الا يا ايها الليل الطويل الا المجلي

بصبح وما الاصبح منك بامثل⁽³⁾

فالعيب عنده هو قوله ((فقلت له)) لم يشرحها او يفسرها الا في البيت الثاني، وهذا عنده عيب ؛ لان خير الشعر ما لم يحتج بيت منه الى بيت اخر⁽⁴⁾، وهو كثير في اشعار الشاب الظريف كقوله:

لا ذنب للعين بل للقلب ما خلقت

الا ليدرك ما بيدي له البصر

فالقيد فالجيد فالخذ المورد قال

اصداغ فالشعر فالاجفان فالخور

منازل ما سرت في حيا مهج

(1) الكافي في العروض والقوافي: 281.

(2) الموشح: في مأخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، تحقيق محمد علي البحاوي، دار النهضة-مصر، القاهرة، 1965م: 405.

(3) ديوان امرئ القيس، تح محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر ط4، د-ت: 18.

(4) خزنة الادب، عبد القادر البغدادي 1093هـ، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مطبعة بولاق، د-ت: 1/ 372.



الا واوقفها في حبه الفكر⁽¹⁾

ويلاحظ تكراره للعطف بالفاء في تفسيره لمعنى البيت الاول مما زاد في قوة المعنى وموسيقاه.
- او قوله مستفهما:

باي حشاشة وباي طرف
احاول في الهوى عيشا يطيبُ
وهذي فيك ليس لما نصير
وهذا منك ليس له نصيب⁽²⁾

- او قوله:

فتى رقت شلائقه كشعري
حوى وصفين كلهما عجيبُ
ففي كرم لاشرفه مديح
وفي حسن لالطفه نسيب⁽³⁾

فقد فسر الوصفين في البيت الثاني بانهما الكرم والحسن. وقوله:
اقول والبارق العلوي مبتسم
والريحُ معتلة والغيثُ منسكبُ
اذا سقى حلب من مزن غادية

(1) الديوان: 152 - 153.

(2) الديوان: 45.

(3) الديوان: 42.



ارضا فخصت باوفى قطره حلب⁽¹⁾

- فقد فسر قوله أقول في البيت الثاني، وقد يكون التضمين في ثلاثة ابيات:

ولقد اقول لصاحبي برملة الـ

جرعاء ما بين النقا والغار

حيث النياق بنا تسير ونحن في

قلب الدجى اخفى من الاسرار

لا تخدعنكما المعاطف انها

قد المحلت سمر القنا الخطار⁽²⁾

- او قوله:

قولوا لزجاجكم ذا الذي

له عجا بالسنا مسفر

اذا كنت في الصنعة ذا خبرة

وكان معروفك لا ينكر

فما لاحداقك اقداحها

في صحة من حسننها تكسر⁽³⁾

(1) الديوان: 49.

(2) الديوان: 170.

(3) الديوان: 156.



- وقد يكون التضمين بالقسم كقوله:

وحق هذي الاعين الساحره

وحسن هذي الوجنة الزاهره

لو واصلتني في الدجى لم يبيت

قلبي منها وهو بالمهاجره⁽¹⁾

وقد تنبه الى هذا التقسيم من القدماء ابن رشيقي القيرواني بقوله معرفاً اياه : (هو ان تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها)⁽²⁾، فقد قسم التضمين الى ما يتعلق بالقافية، وما يتعلق بما هو دونها، وأشار الى ذلك المرزباني في كتابه الموشح⁽³⁾، وأشار اليه من المحدثين د. عبد الله الطيب المجذوب⁽⁴⁾، والباحث عباس وهاب الدرة⁽⁵⁾.

وعد التضمين عند بعض النقاد القدامى⁽⁶⁾ بشكليته عيباً غللاً بالبناء الشعري، فاكدوا على البيت المقلد الذي يضرب به المثل وجعلوه مقياساً للموازنة بين الشعراء.

ومن المعاصرين من يرى ان اختيار بيت من قصيدة ايا يكن نوعه اغزل او اهجى لا يتعارض مع وحدة القصيدة⁽⁷⁾، فان ((استحسان ابيات مفردة من القصيدة ايا يكن نوعه لا يمكن ان يكون وحده دليلاً على ايمان بوحدة البيت، او يتخذ مبدءاً او مقياساً ؛ لاننا ولحن نواكب تطور الادب والنقد معا ونعائش الدعوة الى وحدة القصيدة ما زلنا ننسحق من الشعراء والقصائد ابياتاً مفردة كثيرة ونستشهد بها))⁽⁸⁾. وكما قد سلف فان البيت له خصوصية التفرد والالتحام مع غيره.

(1) الديوان: 164.

(2) العمدة: 1/ 172-1771.

(3) ينظر الموشح: 49.

(4) ينظر المرشد: 1/ 38.

(5) ينظر البناء الشعري عند مسلم بن الوليد: 89.

(6) ينظر مثلاً نقد الشعر: 222-223، وينظر العمدة: 2/ 261-262، وينظر منهاج البلغاء: 276.

(7) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 350، وهو ما اشرنا اليه في مقدمة الفصل.

(8) المصدر نفسه: 346.



وفي الجانب الآخر نجد من لا يعد التضمين عيبا بآي حال منهم ابن الاثير⁽¹⁾، وبالإمكان ان نستشف مثل ذلك عند خلف الاخر بقوله: (واجود الشعر ما رايته متلاحم الاجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك انه قد افرغ افراغا واحدا، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان)⁽²⁾.

ومن المحدثين الاستاذ عبد الله الطيب المجذوب⁽³⁾، والاستاذ محمد مصطفى هدارة⁽⁴⁾، والاستاذ يوسف بكار⁽⁵⁾، ومنهم عبد الرضا علي بقوله عن التضمين: ((اما اليوم فان هذا يعد مرغوبا فيه ؛ لانه يدل ان الشاعر يقدم تجربة موضوعية كاملة غير مقطعة))⁽⁶⁾.

اما المرزباني صاحب الموشح فقد عد النوع الاول من التضمين عيبا والثاني ليس بعيب⁽⁷⁾، وتابعه في ذلك الاستاذ الدرة بتقبله للنوع الاول ولكن على مفضل ودون أي استحسان⁽⁸⁾، فهو يتعب القارئ ويجرمه اللذة والاستمتاع بالقراءة والوقوف على القافية.

واذ نساير آراء من عد التضمين منافيا للعب فهو ((يلغي وحدة البيت ويحطمها))⁽⁹⁾، ويعد في الوقت نفسه مظهرا من مظاهر التطور في الشعر بوصفه تمردا على وحدة البيت عند القدماء. الا اننا لا يمكن باي حال ان نستسيغ من الشكل الاول ما كان مستقبحا مع كثرته في النص كالقول الذي ينسب الى الخليل بن احمد الفراهيدي:

(1) المثل السائر في ادب الكاتب الشاعر، لابي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الاثير ت637هـ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده - مصر، 1358هـ - 1939/2/342.

(2) البيان والتبيين، ابو بكر عمرو بن عثمان الجاحظ، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط4، 1975: 67/1.

(3) ينظر المرشد: 38/1.

(4) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 162.

(5) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 355.

(6) العروض والقافية: 178.

(7) الموشح: 405.

(8) البناء الشعري عند مسلم بن الوليد: 90.

(9) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 355.

يا ذا الذي يلحى اما
والله لو حلمت منه كما
حلمت من حب رخييم لما
لمت على الحب قدعني وما
اطلب اني لست بما
احيت الا انني بينما⁽¹⁾

وهكذا الى اخر الابيات وايا كان دافعه في النظم على هذه الشاكلة فانه لا يعد مقبولا ولو كان مقبولا لكان للشعراء معه شأن آخر، فقد تحاشاه اغلب الشعراء عكس النوع الثاني ((لضعفه الاسلوبى، اذ تنقسم فيه الفاظ الجملة الواحدة بين بيتين وغالبا ما يكون انشطارها باستبقاء لفظة مقسومة على البيت الاول، تبدو عائمة سائبة، دون رابط مع جملتها، مما يوجب مطاردة سائر اخواتها، وارجاع تعالقتها العضوي اثناء القراءة، وهذا يهشم -لا شك- موسيقى البحر الذي يستدعي حفاظا على رتابته، التوقف الآلى او ما يشابهه عند كل قافية))⁽²⁾.

[ثانيا] بناء البيت بوصفه وحدة مستقلة؛

يتألف البيت الشعري من اجزاء تتلائم مع بعضها لتشكل في نهاية المطاف البيت بشكله النهائي، وهذه الاجزاء هي الخامات والمواد الاولية التي يستحضرها الشاعر في عقله ليعيد تشكيلها بصورة جيدة افضل مما كانت عليه سابقا، وليبدع منها شيئا جديدا مختلفا، وكلما ازدادت قدراته على التشكيل كلما ازداد رصيده الابداعي وشهد له بالفضل. وسنخرج على بعض من هذه التشكيلات المختلفة المتألفة في اطار البيت الواحد بعد ان عرجنا على بعض منها خلال البحث عن علاقة البيت بغيره.

- (1) ينظر مفتاح العلوم، لابي يعقوب يوسف بن ابي بكر بن محمد بن علي السكاكي 636هـ، تح اكرم عثمان يوسف، مطبعة الرسالة، ط1، 1400هـ-1981م: 876. وينظر الكافي في العروض والقوافي: 166، وينظر معجم المصطلحات العروضية 158، وينظر العروض والقافية: 177.
- (2) البناء الشعري عند مسلم بن الوليد: 90-91.



{ 1 } التقديم والتأخير:

عل هذه اللبنة من ذلك البناء تمثل عاملا مهما من عوامل الانزياح الشعري وتسهم بتعدد اشكالها في خدمة النص الشعري سواء كان من حيث المعنى او من حيث المبنى، واكد على هذه الاهمية الجرجاني ونبه الى فائدتها وفضلها⁽¹⁾. ومن الاسباب التي تلجأ بالشاعر الى هذا الباب اهميته وتأثيره في صياغة النص اولا، ومراعاة للبنى النحوية والعروضية ونظم الكلام ثانيا، وتأكيد معنى الاختصاص والعناية بالمتقدم على المتأخر، ويكون في الجمل الفعلية او الاسمية او شبه الجملة...، وسنورد بعض الشواهد تمثيلا لا حصرا كما هي الحال فيما سبق من مواضع الدراسة، ومن مواضع التقديم تلك تقديم المفعول على الفاعل كقوله:

ندب يرى جوده الراجي مشافهة

والجود من غيره رمز وإيماء⁽²⁾

فقدم المفعول به (جوده) واخر الفاعل (الراجي) لاهميته المفعول ولتبيان كثرة العطايا.
- وقوله مقدماً القلب على الغرام:

قد ازعج القلب الغرام واعجز الـ

طرف المنام فحق لي ان اجزعا⁽³⁾

- واكثر ما يكون التقديم والتأخير في هذا الجانب استدعاء للقافية في نهاية البيت:
اغصن النقا اني اغار اذا غدا يلاعب عطفيك الرشاق نسيم⁽⁴⁾
والتقديم هنا للمفعول به 'عطفيك' والتأخير للفاعل 'نسيم' استدعاء للقافية.

(1) ينظر دلائل الاعجاز في علم المعاني، الامام عبد القاهر الجرجاني، السيد محمد رشيد رضا - مكتبة القاهرة - شركة الطباعة الفنية المتحدة 1381-1961: 72.

(2) الديوان: 30.

(3) الديوان: 206.

(4) الديوان: 301.



والتقديم اما لضرورة الوزن، او القافية وهو اعذر مما لو كان ليعلم ان الشاعر يعلم تصريف الكلام ويقدر على تعقيده، وهذا العيب بعينه. نستنتج من ذلك ان التقديم والتاخير يجب ان يكون لضرورة.

- او كقوله في تقديمه للمفعول 'وحشته' على الفاعل 'فم':
والقى سنا لو كان قلب حروفه

لعيني به لم يشك وحشته فم⁽¹⁾

او قوله :

كم تحنيت والمحب مع الوجـ

سد وان لم يجد لقاءك حبيب⁽²⁾

- ومن التقديم ايضا تقديم الخبر على المبتدأ في الجملة الاسمية كقوله:

من فضة عرضهم ونشرهم

يعطر الكون اية ذهبوا⁽³⁾

والتقديم انما كان استجابة للقاعدة النحوية في عدم جواز الابتداء بالنكرة فضلا عن جعل عرضهم متفردا بهذه الصفة، ونراه ايضا قدم الفاعل 'نشرهم' على الفعل 'يعطر' لاهمية الفاعل ومراعاة للنظم فلو قال: 'يعطر نشرهم الكون' لاصبح كلاما عاديا يختل نظام البيت العروضي تبعاً له.

(1) الديوان: 306.

(2) الديوان: 50.

(3) الديوان: 45.



- ومنه قوله أيضا مقديما الخبر شبه الجملة على المبتدا:

لله ركب ليس عهد ودادهم

عند المحب ان نأى بمضاع⁽¹⁾

او قوله :

عليك سلام من كتيب عيم

تظل سليماً وهو منك سليم⁽²⁾

او قوله :

ولي مقلة قد امطر الشوق سحبا

ففي دمعها حتى تراكم تراكم⁽³⁾

- ومن التقديم أيضا في الجملة الاسمية ما تتطلبه القافية:

منتقم بالصلود متقل

عن وده بالجمال منتقب⁽⁴⁾

ولا استعمال الجنس الناقص دوره في تقوية دلالة هذا البيت بعد ان قدم الخبر شبه الجملة بالجمال على المبتدا منتقب لاختصاص الموصوف بالجمال وتفرد به بالحسن.

(1) الديوان: 213.

(2) الديوان: 252.

(3) الديوان: 305.

(4) الديوان: 43.



- وربما جمع في التقديم بين ما تتطلبه القافية وما يتطلبه النظم والاختصاص:

من دونه كُتب من دونها حرس

من دونه قُضب من دونها الاسل⁽¹⁾

أو قوله :

فللقنا وللقنا قوامه

وللقبي والضبا كحيلة⁽²⁾

أو قوله :

كيف يلحى على هواك الكتيب

لك حسن وللانام قلوب⁽³⁾

أو قوله :

يا معدن الآمال اين العاشق

كلف محبك عن جمالك معدن⁽⁴⁾

- ومنه تقديم خبر ان على اسمها:

ان للحب معركا يسقط القا

تل فيه ويرتضي المقتول⁽⁵⁾

(1) الديوان: 249.

(2) الديوان: 259.

(3) الديوان: 49.

(4) الديوان: 254.

(5) الديوان: 245.



- وللغرض نفسه قد يقدم الفاعل على الفعل والمفعول كتقديمه (وصالك) و(حسنك) في قوله:
وصالك انهي مطلبي ومرادي

وحسنك ابهي مرتعي ومزادي⁽¹⁾

- ومنه ايضا تقديم الصفة على الموصوف كتقديمه "سود" على الموصوف "الاسد"
وبت اهاب سود الاسد لما

دنا وعهدته ظييا ريبيا⁽²⁾

- ومن المظاهر الاخرى الفصل بين الجمل الفعلية والاسمية بشبه الجملة او غيرها كالفصل بين
الفعل والفاعل والمفعول بالجار والمجرور في قوله:

ما ان سعوا في محامد رفعوا

لها بناء فعاقهم نصب⁽³⁾

ففصل بين الفعل والفاعل رفعوا والمفعول بناء بالجار والمجرور لها.
- منه قوله:

تميل عني ملالا ما له سبب

سوى اعترافي بانني فيك مكتئب⁽⁴⁾

- وقوله:

لا تخف ما صنعت بك الاشواق

واشرح هواك فكلنا عشاق⁽⁵⁾

(1) الديوان: 136.

(2) الديوان: 65.

(3) الديوان: 44.

(4) الديوان: 47.

(5) الديوان: 225.



- وقد تتطلب القافية ذلك الفصل كقوله فاصلا بين الفعل ارتضى والفاعل المسلوب:

يا اخا الظي هكذا يحسن السـ

ب اذا ما ارتضى به المسلوب⁽¹⁾

- وفي احيان اخرى لا تتطلب القافية ذلك الفصل وانما يكون في سياق الكلام كقوله فاصلا بين الفعل استعان وفاعله الصب:

هو الصبر اولى ما استعان به الصب

ولولا تجني الحب ما عذب الحب⁽²⁾

- وربما كان الفصل باكثر من جملة ليلقي شيئا من التشويق في قلب المتلقي لمعرفة الفاعل كقوله فاصلا بين الفعل يدوم وفاعله غرامي باكثر من جملة:

يدوم على بعد المزار بحاله

غرامي ويقوى ان تدانى به القرب⁽³⁾

- او قوله فاصلا الفعل توحى وفاعله بلاغته:

توحى الى كل قرطاس بلاغته

سحر البيان ومن اقلامه الرسل⁽⁴⁾

- وربما كان الفصل بالمضاف اليه كقوله:

يعلمون الورى آدابهم ولهم

بيض اذا غضبوا لا تعرف الادبا⁽⁵⁾

(1) الديوان: 50.

(2) الديوان: 54.

(3) الديوان: 54.

(4) الديوان: 251.

(5) الديوان: 62.



- او قد يكون بين الفعل المبني للمجهول ونائب الفاعل بالجار والمجرور كقوله فاصلا بين (قيل)
(وطيب) بالجار والمجرور عنه لاستدعاء القافية

عجبي من قويم قامتك الهية

خفاء قاس وقيل عنه رطيب⁽¹⁾

- ومنه ايضا الفصل بالاستثناء بين الفعل وفاعله والمفعول:

قوم هم العرب المحمي جارهم

فلا رعى الله الا اوجه العرب⁽²⁾

وهو هنا فصل بين الفاعل وفاعله رعى الله والمفعول اوجه لافادة اختصاص العرب دون غيرهم بدعائه.

- وقد يكون الفصل بالقسم:

وانت يا اسهم الحافظ

اثخنت والله فؤادي جراح⁽³⁾

واخيرا فان الشاب الظريف استعمل تشكيلات وتلاوين عدة في التقديم والتاخير والفصل والوصل لكي يزيد بناءه وتراكيبه احكاما وانزياحا.

{2} الحذف:

يعد الحذف بابا من ابواب الایجاز، واسلوبا من اساليب اللغة العربية، حيث عده علماء العربية ((تشبيها بالسحر وذلك انك ترى فيه ترك الذكر افصح من الذكر، والصمت عن الافادة ازيد للافادة))⁽⁴⁾ ؛ لان اسقاط جزء من اجزاء الجملة والاستدلال باحد عناصرها يحفز ويشير المتلقي لمعرفة ما

(1) الديوان: 50.

(2) الديوان: 73.

(3) الديوان: 116.

(4) ينظر دلائل الاعجاز: 95.



ما اخفاه الملقى عنه، وتكمن جمالية الحذف في مقدرة الشاعر على التلاعب بالالفاظ ايجازا واختصارا موردا المعنى المراد باتم صورة وياقل الالفاظ ومن المواطن التي يحسن فيها الحذف ما يأتي:

(أ) حذف المبتدأ في الجمل الاسمية: وهو مما يفيد القطع والاستئناف، وهو ما وضحه الجرجاني بقوله: ((ومن المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ القطع والاستئناف، يبدوون بذكر الرجل ويقدمون بعض امره، ثم يدعون الكلام الاول ويستأنفون كلاما اخر، واذا فعلوا ذلك اتوا في ذكر الامر بخبره من غير مبتدأ))⁽¹⁾.

- ومنه كقوله:

ارض مع الله عين الشمس تحرسها

فان تغب حرستها عين الشهب⁽²⁾

- وقوله:

ارض اذا قيل من سكان اربعها

اجابك الاشرفان الجود والحسب

قوم اذا زرتهم اصفوك ودهم

كائما لك ام منهم واب⁽³⁾

وهو انما يستأنف كلاما سابقا فلا يذكر المبتدأ وانما يكتفي بالخبر ((ارض، ارض، قوم، غيث))

فحذف المبتدأ من بداية الكلام وهو على التوالي ((هي، هي، هم، هو)).

(ب) ومن الحذف ايضا حذفه لـ'رب': وقد ورد بكثرة في اشعاره كقوله:

وليل شرينا فيه كاسا من اللمى

على جلنار من خدود الحبايب⁽⁴⁾

(1) دلائل الاعجاز: 171.

(2) الديوان: 74.

(3) الديوان: 49.

(4) الديوان: 71.



- وقوله:

ونخال عمه في الخلد حسن
يجول بصفحة الخلد الحريري
وصدغ قد حكى لما تبدى
خيال الروض في صفو الغدير⁽¹⁾
والتقدير "ورب رشيقه" "ورب ليل" "ورب خال" "ورب صدغ" ...
(ج) ومنه أيضا حذف حروف النداء: كقوله (في آيات متفرقة):
حبيبي ليهن الحسن أنك حزته
ويهن فؤادي أنه لك منزل⁽²⁾

أو قوله :

خليلي من بان المصلى ورنده

سقي بالحيا بان المصلى ورنده⁽³⁾

أو قوله :

أحببنا أن باح فيكم بالهوى
صب بكى وجدا بكم وتهنكا⁽⁴⁾

(1) الديوان: 173.

(2) الديوان: 243.

(3) الديوان: 124.

(4) الديوان: 240.



والتقدير: يا حبيبي، يا خليلي، أجبانياً فحذف حروف التداء لوجود الدلالة عليها، وللإختصار، ولزيادة القاء الضوء على المتأدى.

(د) ومنه حذف الجار والمجرور: كقوله (في أبيات متفرقة):

يسوق الى قلبي الضنا ويقوده

ويطرد عن جفني الكرى ويدوده⁽¹⁾

أو قوله :

الله جارهم في أية سلكوا

ان اعتبروا عاشقا في الحب أو عتبوا⁽²⁾

والتقدير بقوله يقوده اليه، ويدوده عنه، وعتبوا عليه وهكذا.

- ومن حذف الحرف أيضا قوله (في أبيات متفرقة):

عجبي لطرفك وهو ماض لم يزل

فعلام يكسر عندما تتكلم⁽³⁾

أو قوله :

من أباحك قتلي

علام حرمت وصلي⁽⁴⁾

(1) الديوان: 127.

(2) الديوان: 51.

(3) الديوان: 308.

(4) الديوان: 270.



(هـ) ومنه أيضا حذف النون كقوله (في ابيات متفرقة):

الا هواك وانت فيما ادعي

ادري باني عنه لم اك انكفي⁽¹⁾

وقوله :

فرفعت عن تلك العقود قناعها

شرها ولم اك دونه بقنوع⁽²⁾

ومن حذف الفعل قوله:

وهذا بعان فيك طاور على الـ

حجر حشا فيها الجوى ناشر⁽³⁾

وقوله :

الله في قتلي ظلما أما

أمنت أن يظهر لي ثائر⁽⁴⁾

وقوله :

مينا باصوات الحجيج على منى

وصحب لهم بالمأزمين زميم⁽⁵⁾

(1) الديوان: 222.

(2) الديوان: 210.

(3) الديوان: 155.

(4) الديوان: 155.

(5) الديوان: 301.



(و) ومن اشكال الحذف الاخرى اضممار الفاعل مثلاً في قوله:

كفى شرفاً اني بحبك اعرف

فما آن ان تحنو علي وتعطف⁽¹⁾

(ز) او قد يحذف اسم كان كقوله:

كان بعينين فلما طغى

بسحره رد الى عين⁽²⁾

(ح) وقد يحذف الموصوف لدلالة الصفة عليه كقوله:

واهيم منك بهرسل ومسلسل

ومورد ومجعد ومهفهف⁽³⁾

والتقدير: "شعر مرسل ومسلسل وجعد" و"خذ مورد ومهفهف"

- او قوله:

وما بين الضلوع البك شوق

تزول الراسيات ولا يزول⁽⁴⁾

والتقدير: "الجبال الراسيات". وما الى ذلك من اساليب الحذف الاخرى.

{3} الاعتراض والزيادة:

هو من الاساليب التي يستعملها الشاعر في شعره عامداً الى التنبيه وايقاد الذهن او التفسير والتوضيح، وربما لا يعدو الامر اكثر من اقامة الوزن فقد تكتمل الفكرة قبل تمام البيت فيعمد الشاعر الى الانحراف عن اسلوبه لكي يقوم ببناء البيت، وربما يكون لتوكيد الفكرة نصيب في ذلك، وقد يسمى

(1) الديوان: 217.

(2) الديوان: 337.

(3) الديوان: 222.

(4) الديوان: 253.



بالخشو بحيث ندرج في الكلام ما يتم المعنى بدونه، وشاعرنا لم يلجأ الى هذا الباب الا اضطرارا فلا نجد الكثير من الشواهد لديه، ولا نجد شكلا ثابتا يقولب هذا الاسلوب.
- فمن التوضيح قوله:

بينما نحن بالديار وقد طا

ل وقوف منا وطال رجاء

اذ سرت من ديارهم نسمات

بسمات في اثرها ارضاء⁽¹⁾

والتقدير (بينما نحن بالديار اذ سرت) فذكر ذلك الكلام ايضا حا لحالهم في تلك الديار. ومنه قوله:
ولا سقى داره يوما - اذا سقيت

داري بدمعي - الا وابل المطر⁽²⁾

او قوله:

هل عائد - والاماني قلما صدقت -

دهر مضى ومغاني حسنكم أمم⁽³⁾

- وقد يكون الاعتراض للنفي والتعظيم وللدعاء واقامة الوزن كقوله:

يا راقدا لم يدر عمر الدجى

درى - وحاشاك - به الساهر⁽⁴⁾

(1) الديوان: 33.

(2) الديوان: 172.

(3) الديوان: 298.

(4) الديوان: 155.



أو قوله (في أبيات متفرقة):

واراك يا أملي مللت وما

طالت - فديتك - مدة القرب⁽¹⁾

أو قوله :

يا صاحبي - جعلتما بعدي - خذا

قول امريء عرف الامور وجربا⁽²⁾

- وقد يكون الاعتراض بالقسم كقوله (في أبيات متفرقة):

وانت يا اسهم الحاظه

اثخنت - والله - فؤادي بالجراح⁽³⁾

- ومن اقامة الوزن قوله (في أبيات متفرقة):

واتيت اطلب زورة احظى بها

فرددت - يا عيني - هناك بمحاجب⁽⁴⁾

وقوله :

ونقصت في حظي كما زدت في الهوى

صدودي - يا كل المنى - وبعادي⁽⁵⁾

(1) الديوان: 79.

(2) الديوان: 69.

(3) الديوان: 116.

(4) الديوان: 70.

(5) الديوان: 136.



- ومنه الزيادة التي يلجأ إليها لغرض اكمال الفكرة وتوكيدها، وأكثر ما تكون هذه الزيادة في نهاية البيت كقوله :

وحزت جمالا ليس في الخلق مثله

به دائما قلبي يهيم ويشغف⁽¹⁾

فقد اكتمل معنى البيت بقوله "يهيم" فزاد يشغف لاكمال المعنى وتوكيده. ومنه قوله:

سلبتني الرقاد اعينك السو

د وتحلو فعالمها وتطيب⁽²⁾

او قوله (في ابيات متفرقة):

من الاكارم ابناء الاكارم آ

باء الاكارم لا زورا ولا كذبا⁽³⁾

او قوله :

ويا حبذا معهد للمحسن ما درست

رسومه وسقاء الدل والخفر⁽⁴⁾

{4} الاستفهام:

لقد حول الشاب الظريف كثيرا على هذا الاسلوب مستعملا اغلب ادواته كـ (الهمزة، وهل، ومتى، واين، وكيف، وغيرها من ادوات الاستفهام الاخرى)، وربما يعود السبب في كثرة استعماله لذلك الاسلوب الى تذبذب علاقاته مع الاخرين فترسم علامات الحيرة والقلق عليه، فيترجمها على

(1) الديوان: 218.

(2) الديوان: 50.

(3) الديوان: 62.

(4) الديوان: 152.



شكل تساؤلات تبعاً لحالته النفسية. وكثيراً ما ترد في بداية بنائه الشعري وأكثر تلك الأدوات هي (كم) كقوله:

كم ليلة أسهرت أحداً في بها
ملقى وللأفكار بي إحداً⁽¹⁾

أو كقوله:

كم شمل صبر هجركم فرقه
وناظر بعدكم أرقه
نكم رنا طرف عليل بكم
وكم تركتم مهجة شيقه⁽²⁾

- ومن أدواته الأخرى (الهمزة وهل) كقوله :

أ أطلب يا محمد أن يؤولا
لغيرك ود قلبي أو يعبلا⁽³⁾

أو قوله :

هل حرمة أو رحمة لتيم
قد قل فيك نصيره ونصيبه⁽⁴⁾

(1) الديوان: 225.

(2) الديوان: 233.

(3) الديوان: 262.

(4) الديوان: 55.



وقد يجمع هاتين الاداتين مع ملاحظة استعماله الاستفهام في بداية البيت او خلاله:

اسائلكم هل روض الشعب بعدنا

وهل سح في ساحاته وابل القطر

وهل سنحت فيه جآذره التي

تعرض بالالباب مرعى عن الزهر⁽¹⁾

- ومن استخداماته لـ (متى و اين) قوله:

متى يعطف الجاني وتقضي وعوده

فقد طال منه هجره وصدوده⁽²⁾

وقوله :

اين ليال مضت ولحن بها

احبة في الهوى وجيران

واين ود عهدت صحته

واين عهد واين ايمان⁽³⁾

- ومن استخدامه لـ (كيف) قوله:

وكيف يسألوه مغرم دنف يرى جميع الوجود يعشقه⁽⁴⁾

(1) الديوان: 167 - 168.

(2) الديوان: 126.

(3) الديوان: 323.

(4) الديوان: 232.



وقد يخرج الاستفهام الى اغراض اخرى كالتفخيم والتعظيم والتهويل كقوله (في ابيات متفرقة) :

وكم عداة اقوالهم كتبوا

وكم عداة وفوا بها كتبوا⁽¹⁾

فكم جمع الحسن النفيس من العلى

وكم فرق الجيش الخميس من العدى⁽²⁾

او قوله :

كم مهمة جيبته والليل معتكر

ووجه بلدر الدجى بالغيم متقب⁽³⁾

وربما خرج الى التذلل كقوله:

كيف يلحى على هواك الكتيب

لك حسن وللائام قلوب⁽⁴⁾

او قوله :

كم ليلة قضيتها منسهدا

والدمع يجرح مقلتي مسكوبه⁽⁵⁾

(1) الديوان: 45.

(2) الديوان: 129.

(3) الديوان: 48.

(4) الديوان: 49.

(5) الديوان: 56.



ومن التوجع والضجر قوله:

يا قلب حتام تهوى من سلاك ويا

جفني كم تبكيان الجيرة الغيبا⁽¹⁾

او قوله :

كم قد شقيت بعدالي عليك وكم

شقوا بصدي واعراضي وتقطي⁽²⁾

او قوله :

علام رمت قلبي هناك ظباءوه

وقد كنت قدما تتقيني أسد⁽³⁾

ومن التعجب قوله:

فما باله من بعد عرف تنكرت

خلاتقه حتى تغير عهده⁽⁴⁾

او قوله :

ما بال الحاظك المرضي تحاريني

كأنما كل لحظ منها فارس بطل⁽⁵⁾

(1) الديوان: 61.

(2) الديوان: 81.

(3) الديوان: 124.

(4) الديوان: 125.

(5) الديوان: 249.



- وفي بعض الاحيان نراه يستفهم عن امر لا يريد له جوابا لمعرفة المسبقة له:

الست من نفر لم يثن دونهم

عاد بنجح ولا عاف بتخييب⁽¹⁾

او قوله :

هل لقتيل الحدود من دية

او لطعين القدود من قود⁽²⁾

او قوله:

يا واحد الحسن البديع لذاته

انا واحد الاحزان فيك لذاتي⁽³⁾

وترد ايضا في بداية العجز كقوله:

وغدا الحب ينادي

يا كرام الورد ضيف⁽⁴⁾

او قوله :

المجز بوصل منك لي فالى متى

يا نور عيني بالوعود مما طلي⁽⁵⁾

(1) الديوان: 85.

(2) الديوان: 131.

(3) الديوان: 98.

(4) الديوان: 219.

(5) الديوان: 273.



وربما جمع بين هذين الشكلين كقوله:

يا غصن نقا يمس في الاوراق

يا بدر دجى يطلع في الاطواق⁽¹⁾

او قوله :

فيا شعره هل فيك ليلى يتقضي

ويا صبحه هل فيك صبحي باسم⁽²⁾

ومن ادوات النداء الاخرى ((ايا)) ولكن استعماله لها قليل جدا :

ايا من له الحسن الذي بهر الهوى

ومن حاز معنى لا يجد ويوصف⁽³⁾

او قوله :

ايا قمرا اعد عندي طلوعا

والا فاتخذ عندي مغيبا⁽⁴⁾

واكثر منها توظيفه للنداء بـ (الهمزة) كقوله:

ابي وان جل النداء وقل مقـ

سداري نداء العبد للسادات⁽⁵⁾

(1) الديوان: 237.

(2) الديوان: 305.

(3) الديوان: 217.

(4) الديوان: 65.

(5) الديوان: 101.



او قوله :

اجيراننا إنا وان برح الهوى

وعز علينا بُعد من طال بعده⁽¹⁾

او قوله :

الجابنا اني وان رمت سلوة

وقام بها من جوركم لي اعذار⁽²⁾

وقد يوظف (ايها) للتدء وبصورة مكررة (وهو قليل في شعره ايضا):

ايها الصابر عني لي عني اعطيت صبرك

ايها الجاهل قدري انما لاجهـل قدرك

ايها الشاغل اسرا ري ما افـرغ مسـرك⁽³⁾

وربما جمع بين ((يا)) و ((أي)) زيادة في الاهتمام:

يا ايها الملك الذي حار العلى

فتنى عنان الفكر عن تحديد⁽⁴⁾

{6} الشرط:

اسلوب آخر من اساليب بناء البيت ويرد بكثرة في بناء بيته، واكثر ادواته تواترا في شعره هي:
(اذا، وان، ولو)

(1) الديوان: 104.

(2) الديوان: 150.

(3) الديوان: 161.

(4) الديوان: 144.



- فمن استعماله لـ ((إذا)) قوله:

إذا سقى حلب من مزن غادية

أرضاً فخصت بأوفى قطره حلب⁽¹⁾

أو قوله :

إذا كنت لا أهوى لغير تواصل

فعشقي لروحي لا لمن قلت ذا الحب⁽²⁾

وقد ترد مكررة زيادة في الاهتمام:

وإذا جنيت بسيتاتي عذها - كرماً واحساناً - من الحسنات

وإذا وقيت بسوجني نعاله - عذدت تقصيري من الزلات

ومنها :

وإذا ادخرتك للشدائد لم تكن يوماً لغمر الحادثات قناتي

وإذا التقيت أو اتقيت بياسك الـ - مخطب الملم وجدت فيه لجاتي⁽³⁾

- ومن استعماله لـ ((لو)) التي هي أقل شأناً من سابقاتها (وهي حرف امتناع لامتناع)⁽⁴⁾:

لو واصلتني في الدجى لم يبت

قلي منك وهو بالهجرة⁽⁵⁾

(1) الديوان: 49.

(2) الديوان: 54.

(3) الديوان: 100 - 101.

(4) شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك: 2/ 385.

(5) الديوان: 164.



او قوله :

لو كنت اذا ادعو اجاب

يا ايام وصلي بالاحبة عودي⁽¹⁾

او قوله :

ولو كان تحصيل الفخار بنسبة

تساوى اذا حد الحسام وغمده⁽²⁾

- واكثر الادوات استعمالا في هذا الباب هي (ان) والتي تعد اصلا له⁽³⁾ كقوله:

ان لم تكن عيني فانت نورها

او لم تكن قلبي فانت حبيبه⁽⁴⁾

او قوله :

ان كان احسن ما في الشعر اكذبه

فحسن شعري فيهم غير ذي كذب⁽⁵⁾

او قوله :

وان جئت ابغي وصله زاد صده

كائي من هجرانه استريده⁽⁶⁾

(1) الديوان: 133.

(2) الديوان: 126.

(3) نحو المعاني، د. عبد الستار الجوارى، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد 1987، 117.

(4) الديوان: 55.

(5) الديوان: 73.

(6) الديوان: 127.



وربما استعمالها اساسا وانطلق منها في بناء البيت كقوله:

ان اظلم الدهر ضياء حسنهم

وان امرت ايامنا عذبوا

وان ارادوا مكارما بلغوا

وان ارادوا مكارها غلبوا⁽¹⁾

وقوله:

ان حضروا في مجالس خطبوا

وان تأوا عن مجالس خطبوا⁽²⁾

او قد يؤخر الشرط ويقدم جوابه كقوله:

ابكي اذا ما شكوا واندب ان

بكوا واقضى نحيي اذا انتحبوا⁽³⁾

او قوله :

وتستقر العيون ان نزلوا

وتستقر القلوب ان ركبوا⁽⁴⁾

(1) الديوان: 44.

(2) الديوان: 45.

(3) الديوان: 43.

(4) الديوان: 44.

{7} حروف الجر:

من البنى النحوية الأخرى التي أسهمت في بناء البيت عند الشاب الظريف حروف الجر، التي تشكل في بعض الأحيان مرتكزا لهذا البناء فتزد في أول البيت أو في عجزه أو خلال حشوه كقوله :

حلاوته في ثغره وكلامه

ونيرانه في مهجتي ووقيد⁽¹⁾

أو قوله :

يا شعره قد اعنت ليلى في الطو

ل على ناظري فائت⁽²⁾

أو قوله:

إلى الله أشكو في الغرام محجبا

بقلي فلا تلقاه عيني بادي⁽³⁾

أو قوله :

لعندي التفات نحوكم وتشوق

إليكم ومنكم بعد في القلب آثار⁽⁴⁾

(1) الديوان: 127.

(2) الديوان: 131.

(3) الديوان: 137.

(4) الديوان: 150.



وربما وردت حروف الجر في اول البيت فكانت اساسا للانطلاق في البناء:

بروحي يا طيف الحبيب عافظا

على العهد يدنو كيف شئت ويقرب⁽¹⁾

او قوله :

للعين عندك راحت موفرة

وللفؤاد نصيب كله نصب⁽²⁾

- او قد يحشد خلال البناء كما من هذه الحروف كقوله متحدثا عن والده ومنزله:

فيه الرضى فيه المنى فيه الهدى

فيه اصول سعادتي وحياتي

فيه الذي كشف العمى عن ناظري

وجلا شمس الحق عن مرآتى

فيه الالب البر الشفوق فديته

من سائر الاسواء والآفات⁽³⁾

واخيرا فان هذه البنى وغيرها تشكل بمجموعها الاطار العام لبناء البيت الشعري في الشعر العربي بشكل عام، وفي شعر الشاب الظريف بشكل خاص، وهو في بنائه ذلك لم يخرج عما هو مألوف في الشعر العربي، والشاب الظريف في تراكيبه كان مجددا وسائرا في ركاب التطور الذي طرأ على الشعر من خلال :

- عنايته واستعماله للمقطعات والتنف والقصائد التي تخلو من المقدمات الطللية في اغلب الاحيان.

- نظمه للدوبيت والموشح.

- مع تاكيدته على الوحدة العضوية من خلال تلاحم الابيات وترباطها مستعملا في ذلك البناء بعض البنى النحوية التي شكلت مرتكزا لذلك التلاحم ولهذا البناء.

(1) الديوان: 52.

(2) الديوان: 48.

(3) الديوان: 100.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية



المبحث الاول

الصورة في شعر الشاب الظريف

تعد الصورة وتشكيلاتها عنصرا مهما من عناصر البناء الشعري. هذه الاهمية تنبع من كونها رسم بالالفاظ والكلمات، فكما ان الفنان يبدع اشكالا فنية بريشته، والمصور يرسم الحياة بعدسته، فان الشاعر يرسم صوره من خلال الالفاظ والكلمات، وكذلك من كونها ((تشتمل على جميع عناصر الشعر ابتداء باللغة واشكال تراكييها فالموسيقى وما تكتنفه من وزن وإيقاع وانتهاء بالابحاء وما يبعثه من مشاعر واحاسيس ورؤى متخيلة فضلا عن التخطيط والتلوين والتحديد والانفتاح الذي تحدده دوال البناء الشعري للصورة))⁽¹⁾ وكذلك ؛ لان ((الاتجاه الى دراسة الصورة يعني الاتجاه الى روح الشعر))⁽²⁾، فهي بمثابة الروح للجسد والقلب النابض بالحياة فيه ؛ لانه ((لا يمكن للعقل ان يتقبل صورا نهيم على وجهها متبعثرة دون ان يدرك لها سببا بنائيا وعلاقات متواصلة فيلج اذن على ايجاد الرابط، ويوجد ذلك الرابط بوساطة بذل الجهد الفني الى جانب جميع القوى التي يحركها الفعل الشعري تحدث حركة عقلية لايجاد نسق او نظام يطبع القصيدة))⁽³⁾. والصورة ليست شكلا جامدا او ((جاهزا وامرا معقدا وانما هي عمل ابداعي في لحظة تلقائية تعتور الشاعر نتيجة لمدر ك حسي او عقلي او خاطرة تعرض على الذهن))⁽⁴⁾، وربما كانت الصورة باهتة في بعض الاحيان، فما هي الا نقل لواقع مجرد تخلو من العاطفة والاحساس كقوله:

مولاي انا في جوارك خمسة

-
- (1) البناء الشعري عند الفرزدق: 194 رسالة ماجستير.
- (2) فن الشعر، د. احسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان/ الاردن، ط4، 1987م: 200.
- (3) الصورة في التشكيل الشعري، د. سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990: 78.
- (4) البناء الشعري عند السري الرفاء، رميض مطر حمد الدليمي، رسالة ماجستير- باشراف الدكتور حسن يحيى محمد رضا الحفاجي، كلية التربية/ جامعة الانبار، 1416هـ- 1995م: 117.



بتنا بيت ما به مصباحُ
 ما فيه لا لحم ولا خبز ولا
 ماء ولا شيء له نرتاح
 كل تراه من الكآبة والطوى
 شبحا فتحن الخمسة الاشباح
 ما فاتنا الا التعجل بالعبا
 فجسومنا لعبت بها الارواح⁽¹⁾

وهي صورة واقعية مميزة في المهجاء ترسم حالة الشاعر واصحابه وقد حلوا ضيوفا عند احد الاشخاص البخلاء.

وربما كانت تلك الصورة تكسية في المديح الغرض منها كسب ود الممدوح لا اكثر كقوله:
 ما لي عز الا بجود يد

منك كحال السحاب ان هطلا

يا من غدا باهتمامه بطلا

بغير ما حق منه او بطلا⁽²⁾

مد عدمت عيني له مثلا

ارسلت مدحي بجوده مثلا⁽³⁾

لانظمن المديح من درر

(1) الديوان: 112.

(2) بطل الاولى: شجاع، والثانية: من الباطل

(3) مثلا الاولى: شبيه، والثانية: من الامثال.



لم تدر عليك بعده عطلا
اليوم يقضي الكريم موعده
والحر لو قال ما عسى فعلا⁽¹⁾

وقد تكون تلك الصورة مقلدة ؛ لان الشاعر في بعض الاحيان ((يقلد ولو لم يذق، يكون رجل دين فيتغزل بالخمير، وعفيفا فيتغزل بالذكر، وفي وسط المدينة فيبكي الاطلال والدمع وهكذا))⁽²⁾ وكقوله:

قولوا لزجاجكم ذا الذي
له عجا بالسنا مسفر
ان كنت في الصنعة ذا خبرة
وكان معروفك لا ينكر
فما لاحداقك اقداحها
في صبة من حسننها تكسر⁽³⁾

فالزجاج وعجاء المسفر واحداقها التي تكسر وتتكرر صورة مقلدة وفي بعض الاحيان تكون هذه الصورة اشبه ما تكون بالصورة الكاريكاتورية كقوله متغزلا بالداية:

يا داية في حسننها ارتضي
ان عدولي دائما يسخط
تداركي من مهجتي حاملا

(1) الديوان: 265 – 266.

(2) قصة الادب في العالم: 1 / 462.

(3) الديوان: 156.



حبك من خوف النوى تسقط⁽¹⁾

- وربما كانت الصورة في احيان كثيرة ((رسما قوامه الكلمات المشحونه بالاحاسيس والعاطفة))⁽²⁾ كقوله راسما صورة الرحيل وصورة صاحبتة واحاسيسه وعواطفه:

استودع الله ركبا في هوداجهم

محجب ليس ترعى عنده ذمم

له من الغصن قد زانه هيف

ومن غزال الحمى طرف به سقم

بيت قلبي عليه حرقة وجوى

وقلبه بارد من لوعي شيم

فوالذي زانه من طرفه سقم

واودع السحر فيه انه قسم

لولا تني رديني القوام به

حلفت الف يمين انه صنم⁽³⁾

والصورة الاولى للركب وقد ظعنوا في هوداجهم وقد حملوا قلبه معهم، والصورة الثانية للمحجب الذي سرق قلبه معه، فهو يحمل صورة القد الذي كالغصن في هيفه، وطرفه كطرف الغزالة في سقمه، ويكأنه داء اصابه فامرض قلبه، وهي صورة اكتفى منها بالقد والعين وجمالها وترك لمخيلة المتلقي اضفاء اللمسات الاخرى، وهذا هو موطن الداء الذي انتقل من خلاله الشاعر الى داخله واحاسيسه،

(1) الديوان: 198.

(2) الصورة الشعرية. سيسيل دي لويس، ترجمة احمد نصيف الجنابي - مالك ميري - سلمان حسن ابراهيم - دار الرشيد - بغداد، 1982: 23.

(3) الديوان: 299 - 300.



وكيف ان قلبه قد اشتعل بنيران الجوى حرقه واسى وان الذي لم يرع الذمم والعهود قلبه بارد شبيم لا يابه للوعته وعذابه، فتركه يتقلب على جمر الهوى ونيرانه ؛ لان قلبه كالجمر في قسوته ولولا قوامه المتشني كالرمح لكان كالصنم او كالحجر الذي صنع منه هذا الصنم، والملاحظ ان اغلب صور الشاب الظريف في الغزل هي رسم لمعنى الهجر والصدود والفراق وتدور حول محورين:

الاول: رسم صورة لجمال الطرف الآخر، والذي كان سببا في هيامه وغرامه مع صدوده وتثنيه وتعطفه عنه لا عليه.

الثاني: رسم صورة لنفسه وقد احرقته نيران الجوى وجمرة الصدود وتباريح الهوى، كالمثال السابق الذي جمع فيه هاتين الصورتين ومن رسمه صورة لنفسه وقد غرق في بحر الهوى، والوجد قد سلبه عقله، وانفاسه الحرى متصاعدة تكويه بنار اللوعة، وعلى شط النوى دموعه متحادة كالانهار كقوله:

فقلبي في بحر الصبابة واقع

غريق ولي في فضا الوجد طائر

ولي نفس من لوعي متصاعد

ودمعي على شط النوى متحادر⁽¹⁾

~ وكما ان ليل صاحبه قصير لسروره، فليله طويل ليس له اخر لهوموه، ومكابداته التي اذابت احشائه، واجرت مدامعه، واعلت وعلت قلبه وسهدت جفنه:

لي من جمالك شاهد وكفيل

اني عن الاشواق لست احول

يا من تقاصر ليله لسروره

ليلي كما شاء الغرام طويل

غادرتني بحشى تذوب ومقلة

عبرى وقلب حظه التعليل

في كل جفن للتشهد موطن

ويكل خد للدموع مسيل⁽¹⁾

فيشكو حاله تلك عليهم يرقون له، وتشفع دموعه عندهم وقد رقت عليه:

بشكو اليك متسيم صـب جفـاه هـجوعـه

يعصي العـذول على مـوى بك لا يـزال يطـيعـه

يكفيـك مـن المـ الجـوى ما ضـمته ضـلوعه

ان لم تـرق لـه فقـد رقت عليه دموعه⁽²⁾

- او قد يرسم صورة لجمال صاحبه الذي كان سببا في حاله تلك موظفا التشبيه البليغ الذي

حذفت فيه الاداة ووجه الشبه :

وحزت جمالا ليس في الخلق مثله

به دائما قلبي يهيم ويشغف

فخذك ورد واللواحق نرجس

وشخصك ندمان وريقك قرقف

وجفـنك نـبال وشـعرك مـسيل

وقدك خطي ولحظك مرهف⁽³⁾

(1) الديوان: 257.

(2) الديوان: 205 -- 206.

(3) الديوان: 218.



وهي صورة متكاملة للجمال، فالخند يشبه الورد في جماله، واللحظ كالنرجس الابيض في بياضه المحيط بمركزه، وهو ظريف في شخصه كالنديم، والريق عذب كالخمرة، وجفنه فاتك كانه نبال يرمي السهام، والشعر مسبل مرسل ومسلسل، وقده كالرمح في تثنيه واعتداله، ولحظه مرهف يقطع قلوب العاشقين، فاي صورة للجمال بعد هذه، ومن صور الجمال الاخرى قوله:

مثل الغزال نظرة ولفتة

من ذا رآه مقبلا ولا افتتن

احسن خلق الله وجها وفما

ان لم يكن احق بالحسن فمن

في جسمه وصدغه وشكله

الماء والخضرة والوجه الحسن⁽¹⁾

اما في غرض المديح فان الصورة تركز على اظهار المدوح بصورة الشجاع المهاب المقدام المجرب للامور اولا، كقوله:

لاعنائهم بالبيض منك معائق

لغير هوى فيهم وبالسمر لائم

تفتح منهم بالسيوف شقائقنا

عليها الدروع الضافيات كمائم

بحرب تكون البيض منها بوارقا

لجميعهم فيها الغيوم السواجم

قتلتهم بالذعر حتى كانوا

(1) الديوان: 339.



تجاريهم فيه وانت مسلم

- ومنها:

على الاعوجيات العتاق التي لها

خوافر للهجمات منها عمائم

سهام على مثل السهام تبسّمت

سيوفهم حيث الوجوه سواهم

- وايضا:

وتحتقر الفرسان حتى كانهم

وهم بؤم يوم الهياج بهائم

كانك ام والانام باسرههم

يتامى ويعمل والانام ايتام

تؤم رماح الخط يبيضك في الوغى

كما قابلت بيض الوجوه المعاصم⁽¹⁾

حتى لتحس وانت امام الانثيال لهذه الصور، وكانك في قلب المعركة او امام مشهد حربي. بطله المدروح من خلال سطوته على اعدائه، فيشبه ضربه لاعناقهم بالبيض وهي السيوف وتلاحمها معهم وشدة قربهم بالمعانقة بين المتحايين بيد انها لغير هوى كما ان رماحه وهي السمر لائمة لاعدائه، فهي في شوق للفتك بهم كما به شوق الى الوغى ومقارعة الاقران، ومن ثم يرسم صورة لما تفعله ضرباته تلك باعدائه وهم يتسربلون الدروع، تفتح فيهم من الدماء ازهارا كشقائق النعمان الحمراء حال تفتحها في اكمامها، والدروع هي تلك الاكمام، والرابط بين الصورتين او وجه الشبه هو اللون الاحمر لون الدم ولون الورد. فكما ان الاكمام تفتح عن الورد الحمراء فان الدروع تفتح عن الدماء

(1) الديوان: 293-296.



من هول ضرباته، ومن ثم يرسم صورة لهول تلك الحرب من خلال تشبيه السيوف البيض اللامعة فيها بالبرق، والغبار المتصاعد من سنايك الخيل وكأنه الغيوم السوداء التي تبرز منها تلك السيوف والرباط بين الصورتين هو اللون الأبيض للسيوف في لمعانها والبرق في توهجه، والأسود للغبار المتصاعد كالغيوم السواجم⁽¹⁾. وهذه الصورة ربما كانت مستقاة من قول بشار بن برد وهو يصف المعركة أيضا بقوله :

كان مثار التمع فوق رؤوسنا

واسيافتنا ليل تهاوى كواكب⁽²⁾

فتناول هذا المعنى والبسه حلة جديدة غير حلته تلك، وإن كان شبه شيئين بشيئين كبشار إلا أنه شبه الغبار بالغيوم، وليس الليل وشبه السيوف بالبرق وليس الكواكب المتهاوية، ولا شك أن هذه صورة مبتكرة غير مقلدة ربما كانت ابلغ لشدة البرق وتتابعه وهو ابعث على الخوف كالسيوف وما يرافقها من رعد كأنه موسيقى تصويرية لجلبة المعركة وصيل السيوف وحركتها ولأن القتال في الليل وإن كان ابلغ في التشبيه إلا أن المقاتل يكون في هذه الحالة كحاطب ليل، والعرب تدلل من خلال الغيوم والغيث على الخصب والخير وكان لشاعر أراد أن يدلل من خلال ذلك على نصر مدوحه. وقد تناول أكثر من شاعر هذه الصورة كالبحتري الذي تناولها كما هي إلا أنه خص وقوع الكواكب أو السيوف فوق جماجم الاقران.

فالتنع ليل والسيوف كواكب

نسقط فوق جماجم الاقران⁽³⁾

(1) سجم الماء: إذا سال وانسجم واسجمت السحابة دام مطرها، لسان العرب: مادة (سجم)، 3 / 1947.

(2) ينظر الصناعتين: 272 وينظر اسرار البلاغة: 165 وينظر معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، عبد الرحيم بن احمد العباسي، ثم تح محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، 1367 هـ 1947: 28/2.

(3) ديوان البحتري، تح حسن كامل الصيرفي، طبعة دار المعارف، مصر، 1963 م: 4 / 2381.



- وتناولها ايضا المعتمد بن عباد وكان كصاحبه الاول مقلدا لم يأت بشيء جديد:

راينا السيوف ضحى كالنجوم

وكالليل ذاك الغبار المثار⁽¹⁾

- والمتني:

يزور الاعادي في سماء عجاجة

استه في جانبيها الكواكب⁽²⁾

وكلثوم بن عمر العنابي:

مدت سناكبها من فوق اروسهم

ليلا كواكب البيض المباتر⁽³⁾

فكان للجرجاني راي في تفضيل بشار على الاخيرين بقوله "وتهاوى" اذ جعل للسيوف حركة في تصاعدها ونزولها⁽⁴⁾ فصورهم قصرت عن صورته ما عدا الشاب الظريف الذي اضى عليها بعدا اخر.

ومن ثم ينتقل الى صورة اخرى للممدوح مستعملا اسلوبا بيانيا من خلال التشبيه، فاعداؤه مدعورون منه حتى وان لم يكونوا في حالة حرب معه فمن شدة ذعرهم كانهم في حالة حرب حتى في وقت السلم.

(1) ديوان المعتمد بن عباد، تح الدكتور حامد عبد المجيد والدكتور احمد احمد البدوي، مطبعة دار الكتب المصرية - القاهرة، 1430هـ - 2009: 98، وقد ورد البيت في الديوان مدورا والصحيح ما اثبت.

(2) ديوان ابي الطيب المتني، تح عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1357-1938: 123/1، وينظر: شرح ديوان ابي الطيب المتني، ابو العلاء المعري تح عبد المجيد ذياب، دار المعارف، مصر د-ت: 266/1.

(3) الصناعتين: 272، وينظر اسرار البلاغة: 165.

(4) اسرار البلاغة: 165.

وربما كانت هذه الصورة مستقاة من حديث الرسول ﷺ ((نصرت بالرعب على العدو وأتيت جوامع الكلم))⁽¹⁾. مما يدل على أن تلك الصور ما هي الا استلهام لصور سابقة او تمثل للتراث من غير تقليد، وسندرس ذلك في المبحث التالي مصادر الصورة، وتمتد الصورة الى الخيل في المعركة فيكنى عنها بالاعوجيات او العتاق - لاصالتها - إلى كثرة القتلى فيها حتى أصبحت تلك الخيل لا تطأ الارض بحوافرها وإنما تطأ اجساد القتلى وجماجهم وكأن حوافرها أصبحت كالعمائم لتلك النواصي، وتبقى صورة الخيل في البيت التالي، ولكنها تتوسع بحجم أكبر من خلال استعمال الكناية فهم كالسهم في خاصرة الاعداء وهم على مثل السهم كناية على الخيل - لسرعتها - متبسمون لاعتدادهم بانفسهم وشجاعتهم وثقتهم بالنصر، وسيوفهم تقع حيث الوجوه سواهم كناية على وجوه الاعداء المدعورة، والدليل على شجاعتهم تلك هو احتقار المدوح لفرسان الاعداء يوم الهياج حتى كانهم بهائم، ورعايته لجنوده ورعايته لها موقع خلال تلك الصور، فهو ليس شجاعاً فقط وإنما رحيم عطوف كالأم على ايتامها او كالبلع على زوجته، فاستعمل التشبيه اداة لرسم هذه الصورة، ويعود الى صورة المعركة ورماحه فيها كالامام في مقدمة الصفوف مشرعة في وجوه الاعداء كما اصابع اليد المشرعة امام الوجه، والملاحظ ايضا ان بعض صوره مبتكرة كصور الرماح التي تؤم السيوف والحوافر التي هي كالعمائم لجماجم اعدائه....

والصورة الاخرى التي ركز عليها الشاب الظريف في مدوحه هي صورة الكريم العف السجاي الطيب الاخلاق كقوله مستعملاً بعض الاعلام ممن يضرب فيهم المثل في الجود وحسن الخلق للدلالة على تلك الصفات في مدوحه:

فليس الفضل والحسن بن سهل

وان يك فيهما منح ويذل

كجودك او كخلقك يوم سلم

فذا فضل وذا حسن وسهل⁽²⁾

(1) صحيح مسلم (المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى عليه وسلم، مسلم بن الحجاج ابو الحسن القشيري النيسابوري (المتوفى 261هـ)، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار احياء التراث العربي - بيروت.

(2) الديوان: 256.



فالكاف كانت الاداة التي من خلالها رسم الصورة، ولكن الامر لم يقتصر على ذلك فصورته هي اعلى رتبة منهما وان كان يضرب فيهما المثل.

قد يصوغ صورة لحديثه وبلاغته وقوة جداله وقدرته على اقامة الحجة، وكأنه هو الذي صاغ حسن البديع ووضع للبلاغة قوايلها وقواعدها:

صاغت عبارتهم حسن البديع بها

من البلاغة في اسنى القوايل⁽¹⁾

او قوله :

صم المسائل في يوم الجدل له

امضى وانفذ من صم الاناييب⁽²⁾

وكان كلامهم في اقامة الحق والرد على المسائل المستعصية في افحام من يجادلهم انفذ من صم الاناييب كناية عن الرماح، وكلامهم نافذ كما الرماح نافذة، وممدوحه دائما:

عف كريم السجايا محسن علم

من الهدى في سبيل الله منصوب⁽³⁾

والشاب الظريف في اغلب الاحيان يجمع تلك الصور في صورة واحدة او صور متتابعة تكون بمجموعها الشكل العام، فيجمع صورة الكرم الى صورة الشجاعة مع بعض الصور الاخرى التي تنبع من خلالها ؛ ذلك لان دراسة الصور مجتمعة تعين على كشف معنى اعمق من المعنى الظاهري للقصيدة⁽⁴⁾ كقوله:

لابي المعالي راحة وكافة

كالغيث يوم بروقه وعوده

(1) الديوان: 85.

(2) الديوان: 82.

(3) الديوان: 86.

(4) فن الشعر: 200.



صِبْ بِتَحْصِيلِ الثَّأْرِ وَجَمْعِهِ
كَلْفٌ يَبْذُلُ الْمَالَ أَوْ تَبْدِيدِهِ
مَا زَالَ يَشْمَلُ حَاسِدِيهِ نَوَالِهِ
حَتَّى أَقْرَبَهُ لِسَانُ حَسُودِهِ
سَلَّ عَفْوُهُ وَحَسَامُهُ فِي غَمَلِهِ
وَحَذَارُ ثُمَّ حَذَارُ مِنْ تَجْرِيدِهِ
يَغْشَى الْوُغَى مُتْلَفَعًا بِرَدَائِهِ
وَيُخَوِّضُهَا مُتَسَرِّبًا بِمُجْدِيدِهِ
فَتَرَى الشَّجَاعَ يَفْرُ مِنْهُ مَهَابَةً
وَالْمَوْتَ بَيْنَ لَهَاتِهِ وَوَرِيدِهِ
يَتَقَهَّرُ الْجَيْشُ لِلْهَامِ غَفَاةً
مِنْهُ إِذَا وَافَى أَمَامَ جُنُودِهِ
وَتَعُودُ غُفَّةُ الرِّجَاءِ عِدَاتِهِ
وَقُلُوبُهَا خَفَاةُ كِبْنُودِهِ
فِي مَعْرَكٍ إِنْ كَسُرَتْ فِيهِ الْقَنَا
وَصَلَ الْحَسَامُ رُكُوعَهُ بِسُجُودِهِ

.....

والدين أئله وشاد مناره

حين اعتنى بحقوقه وحلوده



والملكُ لم ينفك يعمل عزمه

في نصر ظاهره ونصح سعيده

ان المنايا والاماني لم تزول

طوعا لسابق وعده ووعيده⁽¹⁾

والصورة الاولى اعتمدت التشبيه بالكاف للدلالة على جود المدوح مستعملا راحة اليد، فهي التي تعطي وتهب، ومن خلال صورة الغيث والتمازج بين الصورتين بين ودل على جود ومدوحه، فهو كالغيث اذا انهمر بما فيه من خير وعطاء، وهي صورة مألوفة للكرم في الشعر العربي، وبقوله (وكافة) مع بروقه ورعوده اكد العطاء مع الكثرة ؛ لانه صبأ ببذل المال وتحصيل الثناء.

فاستعمل حالة الهيام والصبابة بين العاشقين لرسم صورة لولعه بالكرم ومعانيه، وهذا الكلف من شدته فانه يشمل حاسديه ايضا فضلا عن محبيه، وهو حلیم وعفو عند المقدرة، فالتناس تطلب منه ما تشاء حال السلم عندما يكون حسامه في غمده. اما حين تجريده في وقت الحرب فهو مشغول بها، فحذار منه ومن باسه، وعند تجريده الحسام تبدأ صورة الحرب وكأنه جسر يعبر من خلاله الى تلك الصورة، وشجاعته في الحرب ليس لها نظير او مثيل فيغشاها وهو متلفع برداء الملك لا يخلعه دلالة على شجاعته وعدم خوفه من اعدائه، وقوله متسرّبا بجديده كناية على الدروع ولعله استلهم هذه الصورة من الشاعر كثير في مدح عبد الملك بن مروان وان كان قد عاب عليه ذلك⁽²⁾ حين يقول:

وعلى ابن ابي العاص دلاص حصينة اجساد المسدي سردها واذا لها⁽³⁾

فرسم صورة لحلمه وعقله الراجح في التوقي من ضربات الاعداء، والله سبحانه وتعالى اثنى على نبيه داود لصناعته الدروع في قوله تعالى: ﴿وَعَلَّمْنَاهُ صَنْعَةَ لَبُوسٍ لَّكُمْ لِنُحِصِّنَكُم مِّنْ بِأْسِكُمْ فَهَلْ أَنْتُمْ شَاكِرُونَ﴾ الأنبياء: ٨٠، وفيه من البأس والمنفعة ما فيه لقوله تعالى: ﴿وَأَنْزَلْنَا الْحَدِيدَ فِيهِ بَأْسٌ شَدِيدٌ وَمَنْكُفٌّ لِلنَّاسِ﴾ الحديد: ٢٥.

(1) الديوان: 141-143.

(2) ينظر: نقد الشعر: 99.

(3) ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه د. احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان 1391هـ-1971م د- ت: 85.



ومن الصور الأخرى لشجاعته انه يسير امام الجيش والاعداء على كثرتهم يفرون امامه عند رؤيته خوفا منه، وهي صورة مرت وتكررت خلال الصور السابقة مما جعل اعدائه ورجائهم بالنصر قد اخفق وقلوبهم خائفة وجلة خفاقة كبتوده وراياته العالية الدائمة الخفقان في المعركة التي من شدتها تكسرت فيها الرماح او ضربات السيوف المتواصلة وحركتها في الارتفاع والانخفاض على جماجم اعدائه هي اشبه ما تكون بهيئة المصلي في قيامه وركوعه وسجوده.

وتستمر الصور ترى متتابعة منتقلة الى صورة الورع والتقوى وحرصه على الدين وعلى آخرته وتقابلها صورة أخرى للملك الذي في يده وحرصه عليه وعلى بناءه وبناء المعالي والعزة للملك وله، فجعل للدين بناء وله منارة هو الذي اشادها كناية على عزة الدين وعلو شأنه، كما ان له شان في الملك واعلائه. وتكتمل الصورة في البيت الاخير بجعله الاماني مرهونة بوعد منه، والمنايا لازمة لوعيده وهذه الصورة وغيرها كثيرة في شعره، وهي تكاد تشكل الصور الرئيسية لغرض المديح، وهي دائما ما تتكرر في اكثر من موضع، وللتدليل على ذلك منعرج على قصيدة اخرى ونرى ما فيها من تلك الصور:

ومعشر لم تزل في الحرب يبيضهم

هر الخدود وما من شأنها الخجل

اذا انتضوها بروقا ردها سحبا

بها دم سال منها عارض هطل

يثني حديث الوغى اعطافهم طربا

كان ذكر المنايا بينهم غزل

كم نار حرب بهم شبت وهم سحب

وارض قوم بهم فاضت وهم شعل

من كل ذي طرة سوداء يلبسها

غيم بها من عباب النقع متصل

ضاءت بحسنهم تلك الديار كما



ضاعت بوجه ابن عبد الظاهر الدول

كأنما كف فتح الدين وجنته

لذلك يحسن في ساحاتها القبل

أغر ما أبدت السحب الحيا لسوى

تقصيرها عن نداه حين ينهمل

إن قلت يمتناه مثل البحر صدقي

بها مناهل منها تشرب القبل

يد لها كم يد من قبلها سبقت

يد وكم من يد من بعدها تصل

توحي إلى كل قرطاس بلاغته

سحر البيان ومن أقلامه الرسل

سمر تروك رأي العين عارية

ومن بديع معانيه لها حلل

من كل معتدل كالميل إن رمدت

حين المعالي ففيها نَفْسٌ كحل

ف للعداء لديه كل ما حللوا

وللعفاة عليه كل ما سألوا

أضحت يداه لعقد الجود واسطة



فليس يدري لجود بعدها عطل

يجود حتى يمل الناس انعمه

وليس يدركه بذل ولا ملل⁽¹⁾

وهي صورة بديعة في المديح وظف خلالها بعض الصور التشبيهية والاستعارية أو المجردة (تقريرية) وهو دائما ما يمازج بينها وبين الصور البيانية في اطار الصورة العام، فنراه يتدئ صوره مستعملا سيوفهم في الحرب والدماء عليها وكانها غادة وقد احمرت خدودها خجلا، ولكن ييضهم انما احمرت من دماء الاعداء لا من الخجل وقد حذف اداة التشبيه وذكر وجه الشبه وهو اللون الاحمر ليكون التشبه ابلغ عما لو ذكرت الاداة.

والصورة الثانية طافحة بالخيال يرسم من خلالها صورة لسيوفهم حال انتضائها فهي كالبروق اللامعة اذا ردت الى اماكنها والدماء كانت السحب ذات العارض الهطل كثير السيلان ووجه الشبه والربط هو البريق والسيلان.

واذا كان الشجاع يتهيب الحرب فان ذكرها عندهم يطربهم كما تطرب النفس لذكر الغزل فاستعمل كان اداة لرسم هذه الصورة ووجه الشبه هو الطرب، وكلما شب اوار الحرب واستعرت وحى وطيسها كانوا بمثابة السحب الماطرة التي تطفئ تلكم النار من خلال بأسهم وسطوتهم وتغلبهم على اعدائهم يحمدون تلك الحرب بعد ان تاتي عليهم.

ويتنقل الى صورة اخرى يظهرون فيها وهم شعل ومناورات للهدى والكرم والحسن حتى فاضت الارض بكرمهم وانارت بوجودهم بعد ان كانت مجدبة غير عامرة، ويكرر صورة الغبار في المعركة بانه كالغيم المتصل، وهم خلاله يلبسون السواد ولعل الشاعر اراد ان يعبر عن سطوة ممدوحه فهو كالموت الاسود الذي يحصد الارواح او انه اراد ان يبيّن صورة المعركة واهوالها، والتي يبدو فيها كل شيء اسود للعيان من الملابس الى الغبار المتصاعد الحالك السواد وهم خلاله كالشعل، ويؤكد هذه الصورة فيما بعدها بقوله ((اضاءت)) له ولقومه الذين هم كالمصابيح او النار التي تضيء الخيام ونور الممدوح وهو منهم اشمل واعم، فقد اضاءت من نور وجهه الدول والاقاليم ومنه قوله:

(1) الديوان: 250 - 251.



ان اظلم الدهر ضاء حسنهم

وان أمرت ايامنا عذبوا⁽¹⁾

- والخطيئة ادلى بدلوه قبله في هذا الجانب حيث يقول:
هم القوم الذين اذا المت

من الايام مظلمة اخباءوا⁽²⁾

ولعل هذا الشكل من اشكال الصورة يضاف الى صورة الشجاعة والكرم والورع والتقوى
وحسن الخلق والبلاغة وان وردت بصورة اقل كقوله:
وجه تغار الشمس منه اذا بدا

وتود لو طبعت على امثالي⁽³⁾

فهو دائما ما يقرن هذه الصورة بصورة الشمس في جمالها واشراقها كقوله:
اذا سطا قلت يا اسد العرين قفي

وان بدا قلت يا شمس الضحى خبي⁽⁴⁾

ويوظف التشبيه مرة اخرى من خلال الاداة 'كان' فشبه كف الممدوح بوجنتيه لذلك يحسن في
ساحتها القبل ووجه الشبه هو الحسن والجمال، ومبالغة في رسم صورة لكرم الممدوح فان السحب
تبدي الحياء ؛ لانها مقصرة لا تجاري نداه وعطائه، وذكر الفعل ينهمل لكي تتوضح صورة العطاء
وكثرته فهو ينهمل انهما لا اشد من المطر، وتراه يكرر هذه الصورة في موضع اخر فيقول:

(1) الديوان: 44.

(2) ديوان الخطيئة: بشرح ابي سعيد السكري ، دار صادر، بيروت، 1967، 57.

(3) الديوان: 275.

(4) الديوان: 82.



وتحجل السحب من اكفهم

من اجل هذا تبدي الحيا السحب⁽¹⁾

وقد سبقه شعراء كثر الى هذه الصورة كابي نؤاس مثلا حيث يقول:

ان السحاب لتستحي اذا نظرت

الى يداك فقاسته بما فيها⁽²⁾

ولاكمال تلاوين هذه الصورة وتوكيدا لمعنى الجود والعطاء في ممدوحه رسم لذلك صورة مالوفة هي صورة البحر وهو يزخر بعطائه، فالممدوح بمناء مثل البحر ووجه الشبه هو العطاء، ويصدق هذا القول جعلها كالمناهل التي تشرب الناس منها، وكما ان تلك المناهل لا غنى عنها، فان ما تجود به يد الممدوح كتلك المناهل لا غنى عنها.

وخص اليد اليمنى بالعطاء ليرسم صورة للخير العميم، فالعرب دائما ما تتيا من في الخير؛ لان اليمن من اليمن والبركة وتنطير مما سواهما، فيمناء ليست رمز العطاء فقط وانما هي رمز للخير والبركة وهذه الصورة متوارثة في عائلته فهي ليست غريبة عنه وانما انتقلت اليه من ابيه واجداده الاول حتى وصلت اليه، ومن ستتواصل فيهم ومن يليهم ومن خلال تكراره للفظه اليد اربع مرات للدلالة على هذه الصورة وذلك المعنى.

والصورة الاخرى هي رسم لفصاحته وبلاغته حيث ان كلامه كانه الوحي المنزل الى القراطيس وكان اقلامه الرسل التي تبلغ ذلك الوحي، فشبه سحر بيانه وكأنه منزل من بلاغته، واقلامه هي الرسل التي تبلغه الى تلك القراطيس، ويرسم صورة بصرية لتلك الاقلام فهي سمر عارية ولكن معانيه البديعية هي التي البستها الحلل وجعلت لها اهمية.

وبعد كل تلك الصور فقد ابلغ ممدوحه الى المعالي فهو لا يداني، من خلال بلوغه الذروة بتوظيفه صور تشبيهية استعارية، فهو معتدل كالميل الذي يستخدم للكحل ووجه الشبه هو الاعتدال

(1) الديوان: 44.

(2) ديوان ابي نؤاس (الحسن بن هانئ): تح احمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر - القاهرة، 1953م:



وتوج الصورة بان جعل للمعالي عينا كلما رمدت كحلوها، ولك ان تتخيل تلك الصورة صورة الاعتدال كالميل والتكحيل بهذا الميل فضلا عن استعماله للاستعارة بان جعل للمعاني عينا هم الذين يحلونوها كلما رمدت، وهو انما اراد ان يرسم لهم صورة في الرفعة وعلو المنزلة.

ويجمع بين صورتني الشجاعة والكرم فللعداة لديه كل ما حذروا وللمتلقي ان يكمل الصورة ويتخيل ما يحذره الاعداء منه من بطش وباس وسطوة...، وللعفاة لديه كل ما سالوا وللمتلقي ايضا ان يتخيل ما يمكن ان يساله العفاة من نوال وجاه ومال...

ولقد بلغت صورة الكرم اوجها من خلال استعمال الاستعارة لرسم صورة له بان جعل للجود عقدا وواسطة هذا العقد هي يدها ومن المعلوم ان اكبر واجمل ما في العقد واسطته، وكانما اراد الشاعر ان يقول بان ممدوحه والجود اصبحا متلازمين كما ان العقد وواسطته متلازمان ايضا ؛ لذلك لا يعرف للجود عطل بعدها، ولاكمال هذه الصورة فان الشاعر جعل الناس ثمل لكثرة عطاياه لهم ومع ذلك فانه لا يمل ذلك.

والملاحظ في صورة المديح انها تركز على عنصر الخيال اكثر من ارتكازها على عنصر العاطفة كما يلاحظ في اغلب الامثلة السابقة او كقوله:

يعلمون الوري آدابهم ولم

بيض اذا غضبوا لا تعرف الادبا

لو لقبوا بالغصون السمر صدقهم

جعل الرؤوس لها يوم الوغى كذا⁽¹⁾

فسوفهم لا تعرف الادب في حومة الوغى وهم كالغصون السمر كناية عن الرماح ومصدق ذلك انهم جعلوا رؤوس اعدائهم في يوم التزال كنبانا كنبانا، وهي صورة تجنح الى الخيال وربما كان العكس بالنسبة لغرض الغزل فنجد استعارة طافحة بالعاطفة كما مر في الامثلة السابقة فاثارة الشعور والاحساس مقدم في الشعر على اثاره الفكر⁽²⁾.

(1) الديوان: 62.

(2) النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيم هلال / دار الثقافة، بيروت، لبنان. 1913م: 376.



ركائب سهدي من قراها المدامع

هداها لميب اضرمته الاضالع

ايئت ايت الليل الا بلوعة

اقضت بها وجدا علي المضاجع

كان الدجي يكي لحالي رحمة

فتلك النجوم الزاهرات مدامع

يا رب هل طيف الحبيبة زائر

وهل عهد ليلى بالاجيراع راجع

ويا ربة الخال الخلية من جوى

عجب له دون التصبر مانع

هجرت فلم يستغرق الطرف هجمة

فناظره صاد وهجرك صادع

وما ذنب من لاعتده الذنب ذائع

ولا السر مبدول ولا العهد ضائع⁽¹⁾

وربما كان العكس صحيحاً كقوله:

ولي جلد عند بيض الظبا

وبالاعين النجل مالي قبل

(1) الديوان: 203 - 304.



ولي قمر ما بدا في الدجى

وابصره البدر الا اقل

فيا خجلة الظي لما بدا

شبيها له في اللمى والكحل

ويا خجلة الشمس لما بدت

الم تر فيها احمرار الخجل⁽¹⁾

فالشاعر له شعر عند الظبا (السيوف) في حومة الوغى، ولكن الاعين الواسعة قد اصابته فما له قبل بها، وهو كالقمر المنير في الدجى والبدر يأقل خجلا منه والظي ايضا يخجل منه لمشابهته اياه في اللمى -سواد في باطن الشفة- وفي اعينه المكتحلة، وكذلك هي الحال بالنسبة للشمس فهي تخجل منه ؛ لذلك تكون بادية الاحمرار كأن لها حدودا تحمر عند طلعتة، وهذه الصورة مكررة كقوله:

مد رائه الشمس في الحمل لم تك تدبدو من الخجل⁽²⁾

. ومن صوره المتخيلة الاخرى قوله:

يا فاضح البدر حسنا وخجلا للفضيب

ويا غزالا شرودا مرعاه حب القلوب

ويا هلالا تبسدى على فضيب وطيب⁽³⁾

والملاحظ ان صوره المتخيلة دائما ما تقترن بالقمر وجماله والبدر واكتماله وطلعة هلاله، والشمس ونورها والغزال والرشا والظي برشاقتة ولحظه واكتحاله، والغصن بميله واعتداله الى غير ذلك من التشبيهات كقوله:

(1) الديوان: 283.

(2) الديوان: 267.

(3) الديوان: 79.



عن لي دمية و لاح هـللا وانشى صعدة وفسر غزالا

فتللت حين ابدي دللا ورأى رخص ادمعي فتغالا⁽¹⁾

وهي تشبيهات متعارف عليها فالعرب تشبه ((المرأة بالشمس والقمر والكثير والغزال والبقرة الوحشية والسحابة البيضاء والدرة والبيضة))⁽²⁾ لكن الشاب الظريف صاغها بصياغة جميلة بان جعل تلك الاشياء تحجل من جماله مبالغة منه في رسم تلك الصورة، ومن صوره الاخرى التي شبه فيها لحاظ صاحبه بلحاظ الظبي قوله:

لحاظ الظبا تحكي الظبي في المضارب

على انها امضى بقطع الضرائب

.....

ظبي مقل سالتن لدى الهوى

وافعالها في القلب فعل المحارب

وقد جردت للفتك فينا فلا ترى

سوى دم مضروب على خد ضارب⁽³⁾

فلم يكتف ان شبه لحاظه بلحظ الظبي ولكن تجاوز ذلك الى ما تفعله في القلوب فهي امضى من السيوف القواطع في الفتك بها، فهي كالمحارب وهي دائمة التجريد فلا ترى من افعالها الا دم مضروب على خد ضارب كناية عن الاحمرار، وهي صورة متخيلة للحمرة التي في خده، فهي بعض من دماء الوداد الذي ذبحه، وقد يرسم الصورة نفسها من خلال استعمال اللون الاحمر ولكن للشعر هذه المرة :
عابوا من المحبوب حمرة شعره

(1) الديوان: 261.

(2) الكامل/ لابي العباس محمد بن يزيد المبرد (ت 285هـ) ، المكتبة التجارية الكبرى، مصر: 48/1.

(3) الديوان: 71.



واظنهم بدليله لم يشعروا

لا تنكروا ما احمر منه فانه

بدماء ارباب الغرام مظفر⁽¹⁾

والملاحظ: ان اغلب مصادر رسم تلك الصور هي مصادر ذاتية (الطبيعة والبيئة) ويكتسب اللون فيها اهمية كبيرة كما في الامثلة السابقة او قوله:

فلا تحذروا بيض القواضب واحذروا

قواضب سود في عيون الكواعب

وليل شربنا فيه كاسا من اللمى

على جلتار من خدود الجائب

تريك به ضحكا يروق ثغوره

اذا ما بكت فيه عيون السحاب⁽²⁾

فللسيوف القواطع البياض، ولعينيها القواضب اللون الاسود مع شدته، واللمى اللون الاسود المستحسن في باطن الشفة وهي كالخمر في عذوبتها، وللخدود الجلتار وهو اللون الاحمر لون ورد الرمان ولشناياه عند الضحك اللون الابيض فهي كالبروق في توهجها ولعائنها، وتوج هذه الصورة بالاستعارة بان جعل للسحاب عيونا تبكي دلالة على المطر، ولعل الشاعر يقصد بذلك نفسه فاستعمل الطباق بين الضحك لصاحبه والبكاء له، ويوضح الصورة في موضع اخر بقوله:

يبيت قلبي عليه حرقة وجوى

وقلبه بارد من لوعي شيم⁽³⁾

(1) الديوان: 156.

(2) الديوان: 71 - 72.

(3) الديوان: 299.



ويقصد بصورة الكاس في البيت الثاني الخمرة واللمى هي الثغور، وكأنه اراد ان يقول بان تلك
اللمى هي كالخمرة في بعث النشوة وسلب العقول ويوضح ذلك في موضع آخر فيقول:
هو بيت من ريقته قرقف وماله في ذاك من شارب⁽¹⁾
وفي اغلب الاحيان ترى ان عنصري العاطفة والخيال متلازمان وربما زاد احدهما على الآخر او
تعاضدا في رسم صورة الغزل كقوله:

يا قوم قد شفني وجدي بيد دجى

على نصيب اراك ناعم نضر

ظي من الانس لولا سحر مقلته

ما بت فيه بلبل غير ذي سحر

في حاجيه وعينه ومنطقه

شبه من القسي والاسهام والوتر

روض الجمال وافق الحسن فهو لذا

قد راح يجمع بين الغصن والقمر⁽²⁾

من خلال لفظة واحدة هي قوله (شفني) يرسم صورة لعاطفته الجياشة التي اسقمته وامرضته،
ومن ثم يرسم صورا متخيلة لاسباب هذا السقم وهذا المرض. والتي هي في الوقت نفسه اسباب تعلقه
وهواه ؛ لانه اولا كالبدري في الدجى والبدري في ذلك الوقت اكثر اشعاعا وجمالا، فيشبه وجهه الى جانب
شعرها وكأنه البدر ومن حوله الظلمة يكلل جمال صاحبه، وهو ايضا كالغصن في نضارته وكالظبي الا
انه من الانس وسحر مقلته قد سلبه النوم ووهبه التسهد ورعي النجوم:
سسلبتني الرقاد اعينك السو د وتحلو فعالمها وتطيب⁽³⁾

(1) الديوان: 91.

(2) الديوان: 172.

(3) الديوان: 50.



وقوله :

ان الذين فؤادي في الهوى نهبوا

لناظري سهادي في الدجى وهبوا⁽¹⁾

وفي البيت الثالث يرسم صورة من خلال تشبيه ثلاثة اشياء بثلاثة اشياء اخرى لكي تبدو الصورة مكتملة، فشبه حاجبيه وعينه ومنطقه بالقسي والاسهام والوتر. ووجه الشبه هو الشكل والهيئة فضلا عن رمي السهام والاصابة والفتك بالآخرين.

ومن خلال الاستعارة جعل للجمال روضة وللحسن افقا لذلك راح يجمع بين الغصن من تلك الروضة والقمر من افقها. وقد يبالغ في تصوير ذلك الجمال فهو لا يشبه القمر فحسب وانما اقل مما في جمال طلعتة هو اجل محاسن القمر:

اقل ما في جمال طلعتة

اجل ما في محاسن القمر⁽²⁾

والكون ماهو الا صورة وهو بمثابة الروح لها لذلك يقتزن بكل ما هو جميل فيها:

وما الكون الا صورة انت روحها

وجسم بغير الروح كيف يقوم⁽³⁾

واخيرا فان الصورة اهمية كبرى - كما اسلفنا - في عملية الابداع الشعري وتشكيلها، فقد تشيها بالخيال تارة، وتشيها بالعواطف والاحاسيس تارة اخرى، وربما كانت ايجازا وتكثيفا او انفعالات واحاسيسا او افهاما وتقريبا وتوكيدا ومشاركة للمتلقي في عملية الرسم، وقد وظف الشاب الظريف هذه الاشياء لتكون اساسا تقوم به الصورة. وسأتي الى ذكر بعض من مصادر الصورة عند الشاب الظريف.

(1) الديوان: 51.

(2) الديوان: 174.

(3) الديوان: 301.

المبحث الثاني

مصادر الصورة عند الشاب الظريف

{أولاً} القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم مصدراً من مصادر الصورة عند الشاب الظريف من خلال الاقتباس أو الاستلham لبعض تلك الصور موظفاً إياها في رسم صوره معززا دلالاتها. وربما كانت تلك الصور مجرد إشارة إلى بعض المواقف المعبرة التي يعتمد عليها في تجسيد صوره كقوله في إشارة إلى قصة نبي الله إبراهيم وأحرقه بالنار.

نار الهوى ليس يخشى منك قلب فتى

يكون فيه لأبراهيم أرجاء⁽¹⁾

ولا يخفى ما في هذه الصورة من تأثير بالآية الكريمة ﴿قُلْنَا يَنَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ﴾⁽²⁾، فكانت هذه الصورة بمثابة الخلفية لتلك الصورة. وكما أن النار كانت برداً وسلاماً على نبي الله إبراهيم (عليه السلام)، فإن نار الهوى التي يعاني منها ستكون برداً وسلاماً عليه لا يخشى شيئاً منها. معللاً ذلك بوجود ممدوحه الذي اسمه إبراهيم أيضاً. فكان للتورية دورها في عملية الترابط بين الصورتين، وما أن تتطلع أو تطالع هذه الصورة حتى تقفز إلى ذهنك تلك الصورة وقد أشار الشاعر إليها إشارة وترك المتلقي يرسم ملامح هاتين الصورتين فالقت تلك المعجزة ظلالها على صورة الشاعر وممدوحه، والملاحظ أن النار في الآية الكريمة حقيقة حسية والنار في صورة الشاعر غير حقيقية معنوية مبالغ في الشاعر وفي وصف حاله وكأن للهوى نارا أحرقت فلم تذر من روحه إلا الرماد لولا ممدوحه الذي باستطاعته أن يخمّد جذوتها. فكانت النار عنصراً ترابطياً في هذه الصورة مضافاً إلى التورية سواء في هذه الصورة أو الصورة الأخرى التي يرسمها معتمداً قصة نبي الله إبراهيم (عليه السلام) ولكن هذه المرة اعتمد صورة النار في عظمها واستعارها وتلهبها وشدة أحراقها.

(1) الديوان: 30.

(2) الانبياء: 69.



ليس خليلاً لي ولكنه

اضرم في الاحشاء نار الخليل⁽¹⁾

ومن استفهاماته الاخرى التي يصور بها حالة القطيعة والجفاء والمد والجزر وحالة الوصال ودوام العهد، فاذا غضبوا انقطعت تلك العهود ولو ردوا لخلقهم لعادوا اليها:
عُزِّيبَ كَانَ لِي مَعَهُمْ عُهُودٌ

ظننت بقاءها ولم ودادُ

عهدت لديهم خلقاً جميلاً

وقد غضبوا ولو ردوا لعادوا⁽²⁾

وهي صورة مستوحاة من قوله تعالى: ﴿وَلَوْ رُدُّوا لَعَادُوا لِمَا نُهُوا عَنْهُ وَإِنَّهُمْ لَكَاذِبُونَ﴾⁽³⁾ فاقطع الشاب الظريف خبراً من هذه الصورة التي نزلت في الكافرين وعودتهم الى ما نهوا عنه، فاخذ صورة الارتداد والعودة وصنع لها اطاراً خاصاً به وهو في اغلب الاحيان يوظف تلك الصور تبعاً للمعاني التي يريد ان يعبر عنها فيرسم صوراً على غرار تلك الصور مع اختلاف في الرؤية والمغزى. كتوظيفه لسورة المسد لرسم صورة اخرى مختلفة عن الصورة الاولى.

لو لم تكن ابنة العنقود في فمه

ما كان في خده القاني ابو لهب

تبت يدا عاذلي فيه فوجتته

حمالة الورد لا حمالة الخطب⁽⁴⁾

(1) الديوان: 281.

(2) الديوان: 123.

(3) الانعام: 28.

(4) الديوان: 92.

وهي صورة مستقاة من قوله تعالى: ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ۝١ مَا أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ ۝٢ سَيَصْلَىٰ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ ۝٣ وَأَمْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ ۝٤ فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسِينٍ ۝٥﴾ ^(١) وقد اعتمد الشاب الظريف بعضا من معاني هذه السورة (أبو لهب، تبَّتْ يدا، حمالة الحطب) ليرسم منها صورة مقابلة لها جمال الفم والحد الأحمر القاني ووجته حمالة الورد. مع البون الشاسع في المغزى والرؤية الجديدة التي تناول بها تلك الصورة مع بعض اللمسات من خلال توظيف الكناية عن الحمرة بابتة العنقود واستعمال التورية بوصف خده والحمرة التي فيه بابي لهب والتي يقصد بها النار الحمراء المستعرة فيه لا الشخص في الصورة التي اخذ عنها فضلا عن ذلك فوجته الموردة حمالة الورد لا حمالة الحطب.

ولنبي الله موسى عليه السلام وقصته مع فرعون وتكليمه الله سبحانه وتعالى وقصته مع اهل
القرية دور في رسم الصورة عنده.

وطرفه السّاحر مدد شڪتّم في امره

پریسید ان یخیرجکم من ارضکم بسحره (2)

فطرفه الساحر يسلب العقول قبل القلوب بسحره حتى يهيم اصحابها في البلاد ويفسر ذلك قوله:

وعجبت منك بكل وإد هائم فيهم وما من شأنك الإشعار⁽³⁾

حتى أصبحت:

اوطانہ لیست باوطنان اذا غیتم ولس ربوعہ ربوعہ⁽⁴⁾

وفي هذه الصورة اشارة الى المحاوره بين فرعون ونبي الله موسى واتهامه اياه بالسحر وانه انما جاء لايخرجهم من ارضهم كما في قوله تعالى: ﴿يُرِيدُ أَنْ يُخْرِجَكُمْ مِنْ أَرْضِكُمْ بِسِحْرِهِ فَمَاذَا تَأْمُرُونَ﴾ (5) وقد

(1) سورة المسد: 1-5.

(2) الديوان: 178.

(3) الديوان: 150.

(4) الديوان: 209.

(5) سورة الشعراء: 35.



اتخذت هذه الصورة شكل الاقتباس بالنص بعد ان كانت الصورة تعتمد الاشارة والتلميح. ومن صور
الآخرى قوله:

ولما بدت في طور خدك جذوة ولاحت لقلي عباد وهو كلیم⁽¹⁾

فشبه خده بالطور في اغتنائه وقد لاحت من سفحه جذوة نار كناية عن الاحمرار في خديه، وهذه الصورة
عندما تمثلها قلب الشاعر عاد وهو كلیم - أي مجروح - وفي الصورة تورية فلا يقصد بالكلیم نبي الله موسى وهي
مستوحاة من قصة الله موسى الكلیم عليه السلام بعد ان عاد باهله من مدينة مدين عندما انس نارا وكلم الله
سبحانه وتعالى على طور سيناء ﴿فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا
إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم بِهَا خَبْرًا وَجَذْوَةً مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ﴾⁽²⁾. ومن صور الآخرى قوله
هاجيا قرية اسمها قطن موظفا قصة موسى والخضر (عليهما السلام) مع اهل القرية:

لا ظل صوب الفوادي ساحتي قطنا

ولا رعى الله في ارضها قطنا

ما انصفوا الخضر الباني جدارهم

لما اراد ان ينقض حين بنى

فاستطعما اهلها موسى وصاحبه

فلم يضيفوهما شيئا فكيف لنا

هجاهم الله في القران فاهجهم

والعنهم الدهر واشكر كل من لعنا⁽³⁾

فاستلهمت هذه الصورة معطياتها من تلك الصورة، والرابط بينهما صفة البخل وشدته عندهم،
فلم يجد افضل من تلك القصة ليجعلها خلفية لصورته مع ايجاد شكل من التمازج بينهما من خلال

(1) الديوان: 301.

(2) سورة القصص: 29.

(3) الديوان: 327 - 328.



حديثه عن هذه القرية وكأنها القرية نفسها التي استطعم أهلها موسى وصاحبه فلم يضيفوهما وهم من هم في منزلتهم وعلو شأنهم فكيف به هو مع شدة بخلهم وهي صورة مأخوذة من قوله تعالى: ﴿فَأَنْطَلَقَا حَتَّى إِذَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَنْ يُضَيِّقُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا ۝﴾⁽¹⁾.

- ومن الصور الأخرى بين طيات ديوانه قوله:

وبي ظي غرير في حماكم

له حسن على قلبي عزيز

فميت حبه يرجو نشورا

إذا لم يات من خلق نشور⁽²⁾

فبقوله ظي غرير رسم صورة لجماله وشبابه واستعمل الاستعارة بان جعل الحب يموت وينشز، وفي هذه الصورة إشارة إلى قصة العزيز مع حمارة عندما أماته الله مئة عام ثم أعاده فأعاد بعث الحمار أمامه ليتأكد من عظمة الله سبحانه وتعالى، واجتزأ الشاب الظريف منها انشاز عظام الحمار حال بعثه كما ورد في قوله تعالى: ﴿أَوْ كَالَّذِي مَرَّ عَلَى قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّى يُحْيِي هَٰذِهِ اللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا فَأَمَاتَهُ اللَّهُ مِائَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ قَالَ كَمْ لَيْتَ قَالَ لَيْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالَ بَلْ لَيْتَ مِائَةَ عَامٍ فَانْظُرْ إِلَى طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ وَانْظُرْ إِلَى حِمَارِكَ وَلِنَجْعَلَكَ آيَةً لِلنَّاسِ وَانْظُرْ إِلَى الْعِظَامِ كَيْفَ نُنْشِزُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْمًا فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴿٣١﴾﴾⁽³⁾ وعند التجوال في ديوانه نطالع صوراً أخرى مستقاة من القرآن الكريم:

(1) سورة الكهف: 77.

(2) الديوان: 182 ، النشور يكون بين الزوجين وهو كراهة كل واحد منهما صاحبه واشتقاقه من النشز وهو ما ارتفع من الأرض ونشزت المرأة بزوجهما وعلى زوجها تنشز وتنشز نشوزاً وهي ناشز ارتفعت عليه واستعصت عليه وأبغضته وخرجت عن طاعته وفرقتة، لسان العرب: مادة (نشز)،

4425 / 6

(3) البقرة: 332.

ما استكتني بالمعروف منه يند الا وسرح تسريحا باحسان⁽¹⁾
 وتقنع منك الروح لمح توهم فتحيها بها الاعضاء وهي رميم⁽²⁾
 اعيد هذه من ناظري بقل هو الله أحد⁽³⁾
 او قوله :

اميف كالبدر يصلي في قلوب الناس نارا
 مزج الخمير بفيء فترى الناس سكارى⁽⁴⁾

وربما اتخذ من صفات بعض الانبياء التي وردت في القرآن اساسا لصورته:

صدت بلا سبب عني فقلت لها

يا اخت يوسف مالي صبر ايوب⁽⁵⁾

[ثانيا] المصادر التراثية:

ان المصادر التراثية تعد مصدرا آخر من مصادر الصورة عند الشاب الظريف، وتشتمل على الصور المستقاة والمستلهمة من اشعار من سبقه من الشعراء او بعضا من الامثال الموروثة التي وظف بعضها منها لرفد جانب الصورة، وربما كان لصفات بعض الاعلام دورها في عملية الرسم تلك و ((العودة الى القيم الفنية الشعرية الموروثة ليست انكفاء او رجعة، انما هي احياء لكل ما اثر عن الماضي الشعري من معطيات فنية ايجابية وهي تطوير للغة الشعر كما انها اضاءة وتعميق لرؤية الشاعر

- (1) الديوان: 274 الصورة مقتبسة من قوله تعالى: ﴿فَلَمَّسَالًا يُعْرِضُ وَتَسْرِجُ بِأَحْسَنِ﴾ {البقرة: 229}.
- (2) الديوان: 300، الصورة مقتبسة من قوله تعالى: ﴿وَصَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَبِيًّا خَلَقَهُ قَالَ مَنْ يُنْجِي الْعِظَمَاءَ وَهِيَ رَبِّمُ﴾ {يس: 78}.
- (3) الديوان: الملحق 367، الصورة مقتبسة من قوله تعالى: ﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ﴾ {الإخلاص: 1}.
- (4) الديوان: الملحق 370، الصورة مقتبسة من قوله تعالى: ﴿وَرَبَّى النَّاسَ شُكْرًا وَمَا هُمْ بِشُكْرَاءَ وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾ {الحج: 2}.
- (5) الديوان: 81.



واحساسه بالاستمرار والتواصل الفني، فالشاعر عندما يتوجه الى معطيات موروثة الادبي فانه لا يعمد الى الافادة الجامدة التي تدخل في باب التكرار والتقليد، وانما يهدف الى اعادة صوغ تلك المعطيات بما يثري عمله الجديد ويجعله صالحا للتعبير عن قضايا المعاصرة⁽¹⁾، ولعل الشاب الظريف حاول ان ينحى هذا المنحى فيخرج الى معطيات جديدة من ذلك الموروث ليشري عطائه الفني، كأن تكون صورة في المديح فيوظفها في الغزل او ينميتها، فهذه العملية انما هي ((استيحاء للمناخ التصويري الذي كنا نراه في شعر الماضي))⁽²⁾ والمناهج المعاصرة رأت ان الموروث يعيش في النص وهو يعد ظاهرة طبيعية، وهذه بعض تلك المعطيات الموروثة التي تناولها في شعره :

وكم قد نضا سيفاً بكف كريمة

فاحسن وضع السيف في موضع الندى⁽³⁾

فالمتني يقول ان لكل مقام مقال ولكل زمن رجال وان للعلی مواضع متباينة بين السيف والندى فيجب وضع كل واحد منهما في موضعه لئلا ينقلب الامر ويالا على صاحبه لكن الشاب الظريف له نظرية خاصة به في هذا المجال فيما ان يده كريمة وهي موضع الندى وهذه اليد هي نفسها التي تنتضي السيف ؛ لذلك فقد احسن ممدوحه في وضع السيف في موضع الندى واثبت هاتين الصفتين وتلازمهما في ممدوحه بشكل دائم، وهذه الصورة ليست تكرارا جامدا وانما توظيف لمعطياتها في اطار جديد. وتطالعنا صورة اخرى في المديح هي قوله:

وانك ابن جلا لكن عرفت فلا

تلق العمامة اني يجهل القمر⁽⁴⁾

وهي صورة اطارها العام صورة قديمة مأخوذة من قول الشاعر سحيم عبد بني الحسحاس الرياحي :

(1) دير الملاك ((دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)) د. محسن اطيّمش، دار الشؤون الثقافية، بغداد-العراق، ط2: 222.

(2) المصدر نفسه: 334.

(3) الديوان: 129.

(4) الديوان: 154.



انا ابن جلا وطلاع الثنايا متى اضع العمامة تعرفوني⁽¹⁾

والشاعر في هذه الصورة يفخر بنفسه فتناولها الشاب الظريف في رسم صور لممدوحه وقد غنى هذه الصورة واحسن صياغتها، فضلا عن وصف ممدوحه بالشجاعة ووصفه بحسن الطلعة من خلال تشبيهه بالقمر، واذا كانت صورة الفخر غير واضحة حتى يلقي عمامته فانه جعل ممدوحه من الشهرة يمكن حتى ان صورته تعرف من دون الحاجة الى ان يلقي عمامته.

وكرر شاعرنا الاخذ من هذه الصورة، وكأنه اعجب بها، ولكن هذه المرة في الغزل وليس الفخر او المديح، ومستعملا التورية في اضافة بعض الرتوش والضربات عليها:

جلا ثغرا واطلع لي ثنايا يسوق الى الحب بها المنايا

وانشد ثغره يغني افتخارا انا ابن جلا وطلاع الثنايا⁽²⁾

وصورة اخرى مأخوذة من قول ابي تمام:

نقل فؤادك ما استطعت من الهوى

ما الحب الا للحيب الاول⁽³⁾

- فصورة الحب الاول ثابتة وان تنقل الفؤاد في موطن الهوى واقام في منزله وشاعرنا يرسم صورة لهذا الحب في مهده وعذريته لم يدنسها أي حب اخر فهو ثابت من غير ان يجرب غيره او ان يدعوه الى ذلك كما فعل ابو تمام لكي يعرف قيمته، وهذا هو موطن الاختلاف بين الصورتين فيقول في ذلك:

واليك اول ما اثنت مع الهوى

(1) ديوان سحيم عبد بني الحساس الرياحي، تح محمد ابو الفضل ابراهيم، دار الجبل، بيروت، لبنان،

1987م، ط2: 51/1 وينظر الوسيط في الامثال لابي الحسن علي بن احمد بن محمد الواحدي

(ت468) تح. عفيف محمد عبد الرحمن. مؤسسة دار الكتب الثقافية، 1395-1975م: 71.

(2) الديوان: 347.

(3) شرح ديوان ابي تمام، ضبط معانيه وشرحها ايليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت. ط1،

1981: 764.



ان الحبيب هو الحبيب الاول⁽¹⁾

ومن الصور التراثية الشعرية الاخرى صورة في المديح للاعشى ميمون بن قيس:
تشب لمقرورين يصليانها

ويات على النار الندى والمخلق⁽²⁾

مدح بها المخلق ورسم صورة لكرمه، فناره لا تنطفي ابدا في تلك الليلة شديدة البرودة، وفي تلك الصورة ايضا اثنان حول النار ينعمان بدفئتها فباتوا عليها مع المخلق والندى رابعهم فتناول الشاب الظريف صورة المقرورين ليرسم منها صورة في الغزل لوجنة محبوبة واحرارها الذي يشبه النار في توهجها، وخاليه في وجهه وكانهما المقرورين الذين يصطليان بتلك النار.

واهيف فاق الورد حسنا بوجنة

انزه طرفي في رياض جنانها

كان بها من حول خاليه جرة

تشب لمقرورين يصطليانها⁽³⁾

وربما تطالعنا صور شعرية اخرى كمثل قوله:

وتغير الرسمان جسمك والحمى

(لا انت انت ولا الديار ديار)⁽⁴⁾

(1) الديوان: 253.

(2) ديوان الاعشى الكبير. ميمون بن قيس شرح وتعليق د. محمد حسين، مكتبة الاداب المطبعة النموذجية د-ت: 325.

(3) الديوان: 338.

(4) الديوان: 149، وهي مأخوذة من قول ابي تمام (ينظر شرح ديوان ابي تمام: 273):

لا انت انت ولا الديار ديار خف الهوى وتولت الاوطار



وقوله :

(اوطانه ليست باوطان اذا)

غبتم وليس ربوعه برروع⁽¹⁾

أو قوله :

(على ان ايام الوصال ودائع

ولا بد يوما ان ترد الودائع)⁽²⁾

وقد يكون للامثال دور في رسم بعض الصور في شعر الشاب الظريف كقوله:

مالك قد احل قلبي برمح الـ

سقد منه وراح قلبي طعينه

ليس يفتي سواه في قتل صب

كيف يفتى ومالك في المدينة)⁽³⁾

- فمالك قلبه احل قتله برمح قده الذي اصابه، فهو الوحيد الذي يفتي في قتله، ولاكمال الصورة اورد المثل القائل ((لا يفتى ومالك بالمدينة))⁽⁴⁾.

(1) الديوان: 209، وهي مأخوذة من قول ابي تمام ايضا (ينظر شرح ديوان ابي تمام 865)

لا تركز الى الدنيا وزخرفها فان اوطانها ليست باوطان.

(2) وقد نقل هذه الصورة وهذا البيت بالكامل من لييد بن ابي ربيعة وقد وردت ودائع الاولى في شرح الديوان وعيار الشعر بلفظة وداعة، ينظر شرح ديوان لييد بن ابي ربيعة تح - احسان عباس، سلسلة وزارة الارشاد، الكويت، 1962م: 170 وينظر عيار الشعر 91 وهي ودائع في الصناعتين: 256 والشعر والشعراء: 170 واسرار البلاغة 115.

(3) الديوان: 328.

(4) لم اعثر على تحريج {ويضرب هذا المثل بحق امام اهل المدينة في عصره مالك بن انس} - صاحب المذهب المشهور - والذي بلغ درجة من العلم حتى ضرب به المثل في الافتاء.



ومن هذه الصور تطالعنا صورة لتكلف من تكلف في اعانته على نوائبه فيقول له استرح ولا تتعب نفسك لان ((النائحة الشكلى ليست كالنائحة المستأجرة))⁽¹⁾. فيأخذ هذا المعنى ويضع له اطاره بقوله:

هون عليك من التكلف واسترح

ليس الفقيد كمن ينوح بجعله⁽²⁾

فاستعمل اداة التشبيه بالكاف لرسم هذه الصورة بين من ينوح على الفقيد من صلة رحمه او من ينوح عليه باجرة ؛ لان الجرح لا يؤلم الا من به ألم، ووجه الشبه بين الصورتين هو النياحة على الميت. وصورته اخرى له وهو يداري اهل محبته ؛ لانه واقع في هواها مع ان اهلها هم اعدائه فيوظف التكثيف والايجاز ليرسم ملامح تلك الصورة:

داريت اهلك في هواك وهم عدى

ولاجل عين الف عين تكرم⁽³⁾

فاستعمل المعطيات التراثية للمثل القائل (لاجل عين الف عين تكرم)⁽⁴⁾ لاكمال تلك الملامح ومن المعطيات الاخرى قوله:

ولو ان قساً واصف منك وجنة

لاعجزه نبت بها وهو باقل⁽⁵⁾

(1) مجمع الامثال: ابراهيم ابو الفضل احمد بن حمد النيسابوري الميداني، دار الفكر د-ت: 200/2.

(2) الديوان: 279.

(3) الديوان: 308.

(4) لم اعثر له على تحريج في كتب الامثال، وقد ورد في قول سعيد بن حميد:

العسر أكرمهُ ليسر بعده... ولأجل عينِ ألف عينٍ تكرمُ، المنتحل، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو

منصور الثعالي (المتوفى: 429هـ تحقيق الشيخ أحمد أبو علي (المتوفى: 1936م)، المطبعة التجارية

- الإسكندرية، 1319 هـ - 1901 م : 104.

(5) الديوان: 244.



فصورة المحبوب وجماله تعجز افصح الفصحاء وتعبي ابلغ البلغاء وان كان قس بن ساعدة الايادي الذي يضرب به المثل في البلاغة والفصاحة، فانه سيعجز عن وصفها، وقد استعمل التورية في اكمال الصورة، ففضلا عن استعماله للاسم العلم في هذه الصورة فقد ذكر باقل ليس في اشارة الى المعنى القريب الذي هو الثبت وانما اشارة الى باقل الذي يضرب به المثل في العي (اعيا من باقل)⁽¹⁾، فهذا العلم في الفصاحة امام وجته سيصبح اعياء من باقل، وقد استعمل الاسم العلم الاول مع شخصية وعلم اخر هو قيس بن الملوح الذي يضرب فيه المثل في الحب والجنون ليرسم صورة لفصاحته ومنطقه وهيامه وانه اعلى رتبة من هذين العلمين:

قسي وقسا وقسا منطقا وهوى

وانصف تجمد رتبتي من دونها الرتب⁽²⁾

- وقد تطالعنا صور اخرى لاعلام اخرى كالقبائل او اسماء الكتب او المصطلحات البلاغية والعروضية او العقائدية:

النضر من اعطافه وكنانة

بلحاظه ولهجتي هو هاشم⁽³⁾

او قوله :

يا زهرة الآداب من لطفه

وجدي فيك المثل السائر⁽⁴⁾

غادة وعددها مجاز ومن ذا

يترجى حقيقة من مجاز⁽⁵⁾

(1) مجمع الامثال: 43 / 2.

(2) الديوان: 48.

(3) الديوان 289، يقصد قبائل النضر وكنانة وبني هاشم.

(4) الديوان: 155، يقصد بها كتاب زهر الآداب للقيرواني وكتاب المثل السائر لابن الاثير.

(5) الديوان: 183، المجاز احد مواضيع البلاغة.



يا وافر المجر الطويل توطني

خبيب الا وعد يجود سريعة⁽¹⁾

وافى بشوق محوكم مديده

سريع وجدر فيكم طويلة⁽²⁾

وما بال برهان العذار مسلما

ويلزمه دور وفيه تسلسل⁽³⁾

[ثالثاً] الطبيعة والبيئة :

يمكن ان نعد الطبيعة بتشكيلاتها والبيئة التي عاشها الشاعر من اهم المصادر التي اغنت اشعاره فجاءت بمرتبة متقدمة ولاسيما في غرض الغزل. وهذا عائد الى نشأته والبيئة التي ترعرع فيها [بلاد الشام ومصر] وهي بلاد غنية بمفردات الطبيعة التي نهل من منابعها رسوماته، وقد وردت اشارات لتلك المناطق مع دعائه لها بالسقيا ؛ لانها عزيزة على قلبه:

يا قطر عم دمشق واخصص منزلا

في قاسيون وحله بنبات⁽⁴⁾

ويقول ايضاً :

اذا سقى حلب من مزن غادية

ارضا فخصت باوفى قطره حلب⁽⁵⁾

(1) الديوان: 205، الوافر الطويل والسريع بحور عروضية.

(2) الديوان: 258، المديد والسريع والطويل بحور عروضية.

(3) الديوان: 242، الدور والتسلسل مصطلحات عقائدية.

(4) الديوان: 99.

(5) الديوان: 49.



والدعاء لها بالسقيا لكي تزدان أكثر ويحصل الخصب في منازلها، ولعل ذكره لمصر لا يبدو كما
الشام في اشعاره لارتباطها بمرحلة مبكرة من حياته لذلك فهي ترتبط بصورة الشوق والحنين:
يا ساكني مصر شمل الشوق مجتمع
بعد الفراق وشمل الوصل اجزاء⁽¹⁾

وربما كان لمعطيات الموروث دورها في هذا المجال، فاصبحت صور الطبيعة والبيئة تخضع لتلك
المعطيات، فهي لا تختص بشاعر معين وإنما هي صور عامة اصبحت مطبوعة في اذهان اغلب الشعراء
كوصف الممدوح بالليث في الشجاعة والبحر في الجود كقوله:
الليث من امامه وورائه والبحر بين يمينه وشماله⁽²⁾

- او تشبيه جوده بالغيث كقوله:
لابسي المعالي راحة وكافة كالغيث يوم يروقه ورعوده⁽³⁾
- او تشبيه ممدوحه بالشمس كقوله:

اذا سطى قلت يا اسد العرين قفي

وان بدا قلت يا شمس الضحى غبي⁽⁴⁾

- او ان السحب تجل من جوده ونداء كقوله:
اغر ما ابدت السحب الحيا لسوى
تقصيرها عن نداء حين ينهمل⁽⁵⁾

(1) الديوان: 30.

(2) الديوان: 277.

(3) الديوان: 141.

(4) الديوان: 82.

(5) الديوان: 250.

او قوله :

وتحجل السحب من اكفهم

من اجل هذا تبدي الحيا السحب⁽¹⁾

اشار الجرجاني الى تشبيه العرب لجمال الحبوب او لواحظه بالغزال او الظبي او الرشا⁽²⁾ وقد شبه الشاب الظريف عياه بالبدر والهلل والقمر والكواكب والشمس وشعره بالليل ' وكالروضة في الجمال، وخديه وقامته كالفضة

وقد يستعمل بعضا من مفردات البيئة كادوات القتال المتعارف عليها في بيئته كتشبيه نظراته بالسهم والحظه بالسيوف الصوارم وقامته وقده بالقنا الاملد' وبالطر ومبسمه بالخمر وقد شبه لحاظه بها وثناياه كالدر' وصدغيه كالعقرب' وعياه بدر ومبسمه عذب' وغيرها من الصور التي هي في اغلبها استلهاام لمعطيات موروثه متعارف عليها وهي كلها مظاهر للطبيعة كان لها دور بارز كمعلم لابرار صورة الجمال بتفاصيله، وكان شاعرنا ماهرا في التعامل مع الصور من خلال وضعها في اطار جديد والباسها حلة زاهية قشبية ملونة، ففي بعض الاحيان نراه يحشد جمعا من هذه المظاهر ليرسم منها مجتمعة صورة اكثر تالقا ويريقا، وقد وردت الاشارة الى بعض منها في بداية البحث وسنورد بعض الشواهد الاخرى:

مذ رائسه الشمس في الحمل	لم تكـد تبـدو من الخجل
غصن بان مثمرا قمرا	ينجـل الاغـصان بالميل
ورد خديسه يـضـرجه	خجل من نـرجس المقل
وسـوى ذا ان جـسمه	جـامع للخمر والعـسل
من مجيري من لواظفه	انـني منـها على وجـل
كلـما سـلت صـوارمها	قال قلبي قد دنـا اجـلي ⁽³⁾

(1) الديوان: 44.

(2) اسرار البلاغة: 310.

(3) الديوان: 267 - 268.



والصورة الاولى هي للشمس وهي خجلى منه ومن جمال طلعتة ؛ لانها ابهى واروع وهو في الوقت نفسه غصن بان مثمر قمر، فيشبه قامته بالغصن المثمر ووجهه من فوق هذا الغصن بالقمر وكأنه اثمر قمرا، ونراه يكرر هذه الصورة في مواضع اخرى كقوله:

يا قوم شفني وجدي بيد دجى على قضيب اراك ناعنم نضر⁽¹⁾

او قوله :

واقبل تحت الشر كالبدري في الدجى

على مثل غصن البانة المتأود⁽²⁾

ويشبه هذه الصورة شيئين بشيئين الوجه بالبدري والقامة بالغصن. وربما شبه شعره بالليل ووجهه بالبدري:

ابدى عياه واسبل شعره

والبدري يحسن في الظلام طلوعه⁽³⁾

- وقد شعره بالليل ووجهه بالصباح كقوله:

فيا شعره هل فيك ليلى ينقضي

ويا صبحه هل فيك صبحي باسم⁽⁴⁾

وصورة اخرى مضافة لهذه الصور هي صورة الخد المخرج بالحمرة خجلا من عيونه البيضاء وكنى عنها بالترجس ولونه الابيض فهي دائما بيضاء يلونها احمرار الخجل، وقد تقترن الحمرة بالنار كقوله :

يا جامع الضدين في وجناته

(1) الديوان: 172.

(2) الديوان: 141.

(3) الديوان: 204.

(4) الديوان: 305.



ماء يشف عليه نار تضرم⁽¹⁾

- وقد تقرن بالدماء لتخضيبها بدماء الحب من مهجته التي اصابتها سهام العشق كقوله:
بوجنتيك التي خضبت بها بدمي

واشرقت باحمرار من دم المهج⁽²⁾

فضلا عن ذلك فان جسمه جامع للعسل في حلاوته وللخمرة في صفائها ورقتها ولحافظه، وهي توقع العشاق في شبابه وكأنها سيوف قد سلت لقتلهم:

- وقد يرسم صورة لجسمه ولحظه موظفا اكثر من تشبيه في بيت واحد كقوله:
فللقنسا وللنقسا قوامسه وللظبي وللظبا كحياسه⁽³⁾

- وفي صورة اخرى للجمال نراه يعتمد الى تحشيداته مرة اخرى فيقول:

مليح جلا لي ضوء بدر كماله

ولكن اراني يوم بدر بهجرو⁽⁴⁾

وقوله: يوم بدر كناية عن احوال الفراق والهجر التي يعانيتها فهي كاحوال الحرب:
امير جمال ما انتضى سيف ناظر

على عاشق الا وقام بنصرو

غزال غزا قلبي بفاتر طرفه

واحرق احشائي ببارد ثغره

وقد كان عهدي الدر في البحر قبلما

(1) الديوان: 308.

(2) الديوان: 109.

(3) الديوان: 259.

(4) الديوان: 180.

رايت رضا با يجري بدره⁽¹⁾

وقد ينوع في هذه الصور كأن يجعل للقمر نجم الثريا قرطا، والحد كالكاפור عليه الجلنار وحاله
كانه المسك فيه، وشفاهه نار ومبسمه جنة مزاجها خمر وعسل وهو كاللبان والغصن اذ يهتز ناعمه،
والكواعب كالأقمار والاعصان والحدود كالشعاع والقدود كاللبان ثماره الرمان ووجنته كانها الفضة⁽²⁾،
وله عبير يفضحه عند مسيره في الظلام كقوله:

رعى الله ليلا زارني فيه والدجى

يكتمه لولا تضوع نده⁽³⁾

وسبقه البحتري بقوله:

حاولن كتمان الترحل في الدجى

فتم بهن المسك حتى تضوعا⁽⁴⁾

وقوله :

فكان العبير بها واشيا

وجرس الحلبي عليها رقبيا⁽⁵⁾

وشاعرنا وان استعمل معطيات تراثية الا انه حاول ان يخرج بها الى صور جديدة غير مقلدة :
صـذـيرـي فـيـه مـن قـمـر يـرـيـسـك بـخـسـدـه الزهـرة
اذا قـسـارن بـالـأكـوس اذ يـزجـهـا ثـغـرـه
اـراك الـمـهـب المـصـري عـلـى الفـضـة النـقـره⁽¹⁾

(1) الديوان: 180.

(2) الديوان: 270.

(3) الديوان: 125.

(4) ديوان البحتري: 1/ 977.

(5) ديوان البحتري: 1/ 51.



او قوله موظفا الاستعارة بان جعل الوجد والشوق يتكلمان:

وغمري الحدود يزيد بعدي

وقلي بالصدود كواه كيا

فقال الوجد يا نار استزيدي

وقال الشوق للاجفان هيا⁽²⁾

وربما استعمل مفردات مرت عليه من الطبيعة او البيئة كقوله في وصف نهر القصير:

يا حبذا نهر القصير ومغربا

ونسيم هاتيك المعالم والربا

وسقى زمانا مربي في ظلها

ما كان اعذبه لدي واطيبا⁽³⁾

وقد يستخدم الرمز المستوحى من تلك الصور كقوله:

قامت حروب الزهر ما بين الرياض السندسية

واتت جيوش الأس تغزو روضة السورد الجنية

لكنها كسرت لان السورد شوكنه قوية⁽⁴⁾

وربما لجأ الشاب الظريف الى حالات ومفردات من البيئة في رسم بعض الصور او نقلها كما في

قوله يصف الطاعون :

(1) الديوان: 163، الثفرة من الذهب والفضة القطعة المذابة وقيل هو ما شبك مجتمعاً منها والثفرة الشيكة، لسان العرب: مادة (نقر)، 6 / 4519.

(2) الديوان: 348.

(3) الديوان: 68.

(4) الديوان: 352.



أراك تشم الخل في زمن الربا
فخل حديثا للطباء يا خلّي
فإن يك بالطاعون ربك قد قضى
تموت إذا رغما وانفك في الخل⁽¹⁾

فنقل صورة للناس اثناء الوباء وهم يضعون انوفهم في الخل خوف العدوى.
او يذكر مثلا الصوفي او كما يسميه انذاك بالقلندري وصفته (وهم فرقة من الصوفية):
هويت من ريقته قرقف

وماله في ذاك من شارب

قلندريا حلقوا حاجبا نه

كنون الخط من كاتب

سلطان حسن زاد في عدله

واختار ان يبقى بلا حاجب⁽²⁾

وقد وظف التورية في قوله "حاجب" و"حاجب" ليقوي هذه الصورة ويزيد تأثيرها في المتلقي، وقد يرسم صورة لبعض الاشخاص والمهن التي كانت سائدة في عصره ليتخذ منها صورا في الغزل كقوله في عجانة:

علق الفؤاد بظبية عجانة

ما كنت يوما آمنا من هجرها

(1) الديوان: 272، الخل: الخل عصير التمر بعد تخميره - وخل الثانية فعل امر بمعنى دع او اترك -
والثالثة بمعنى الخليل او الصاحب.

(2) الديوان: 91.



عجنت نؤادي بالغرام فماؤها

من ادعني ودقيقها من خصرها⁽¹⁾

ولا يخفى ما في صورة الغزل من جمالية اعتمدت في تشكيلاتها على مهمة العجانة وهذه الصور كثيرة في شعره فنراه يستخدم مفردات عدة من البيئة ليرسم صورا في الغزل كصورة الكفتي (صانع الكباب)⁽²⁾ والنحوي⁽³⁾. والبخانقي⁽⁴⁾ والسماك⁽⁵⁾ والمليح الذي في وجهة حب الشباب⁽⁶⁾ والقاضي⁽⁷⁾ والزجاج⁽⁸⁾ والمنير⁽⁹⁾ والمؤذن⁽¹⁰⁾، والداية⁽¹¹⁾، والرسام⁽¹²⁾ والمقري⁽¹³⁾ وغيرهم او بعض الادوات كالسكين⁽¹⁴⁾ والمقراض⁽¹⁵⁾، او الحشيشة (المخدر الذي كان سائدا في عصره) اذ يقول فيها يرسم صورة لمن يتعاطاها:

(1) الديوان: 177.

(2) الديوان: 309.

(3) الديوان: 92.

(4) الديوان: 96، والبخنتق: خرقة تتقنع بها الجارية، الصحاح في اللغة والعلوم، نصيف نديم مرعشلي-اسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية-بيروت، ط1، 1974 باب بخنتق.

(5) الديوان: 102.

(6) الديوان: 137.

(7) الديوان: 148.

(8) الديوان: 156.

(9) الديوان: 157.

(10) الديوان: 157.

(11) الديوان: 198.

(12) الديوان: 307.

(13) الديوان: 325.

(14) الديوان: 229.

(15) الديوان: 234.



ما للحشيشة فضل عند اكلها

لكنه غير مصروف الى رشده

صفراء في وجهه خضراء في فمه

حمراء في عينيه سوداء في كبدته⁽¹⁾

فيعتمد على الالوان كلية في رسم هذه الصورة كما هي الحال في اغلب صوره. هذه الصور وغيرها شكلت معينا مهما في تكامل الصورة واتمامها عند الشاب الظريف والتي وظفها في اغلب الاحيان في التغزل ووصف الجمال اينما كان برويته الخاصة لها حتى برزت اغلب هذه الصور في ديوانه فتحس انك امام معرض للجمال والصور القائمة عليه، وهي في اغلبها مستمدة من الطبيعة والبيئة.

(1) الديوان: 144 - 145.

المبحث الثالث

الصور البيانية عند الشاب الظريف

[أولاً] الصور التشبيهية:

إن صور الشاب الظريف يكتنفها قبض من الصور المعبرة المشرقة المختلفة في أشكالها والوانها وتراكيبها اتسمت بطابع من الحيوية في أغلب الأحيان والقدرة على الاستحواذ على إعجاب الآخرين، وهو في أغلبها كان يؤلف صوراً عدة ويجمع بينها ليكون منها صورة متكاملة، ومن ضمن تلك الصور اعتمد في عملية الرسم على بعض من الصور البيانية - التشبيه والاستعارة والكناية -، ولعل من أكثر هذه الصور وأبسطها هي صورة التشبيه الذي يعد من (أبسط التراكيب البلاغية المؤدية لخلق صورة)⁽¹⁾، فهو (يقرب بين البعيدين حتى يصير بينهما مناسبة واشتراك)⁽²⁾.

وإذا انعمنا النظر في أشعار الشاب الظريف نجد أن الأدوات (لكاف، وكان، ومثل، ويحكي) هي من أكثر الأدوات التي اعتمد عليها في رسم الصور والربط فيما بينها وهي في غرض الغزل أكثر منها في غرض المديح كقوله:

مالي عز إلا بجود يد

منك كحال السحاب إن هطلا⁽³⁾

ومن المعلوم أن التشبيه يقوم على أربعة أقسام هي المشبه والمشبه به ووجه الشبه وأداة التشبيه وكلما توافرت هذه الأركان كان التشبيه أبسط وفي المثال السابق نرى أن هذه الأركان جميعها متوافرة فيه، وهو ما يسمى بالتشبيه المرسل، فالشبه جود اليد وأداة التشبيه الكاف والمشبه به السحاب ووجه الشبه الهطول أو كثرة العطاء، وهذه الصورة مرت في بداية البحث وهو دائماً ما يكررها. أو كقوله:

(1) دير الملاك: 245.

(2) العمدة: 1: 286.

(3) الديوان: 265.



اسبلت ادعني كجود المقرئ الـ

عالم العادل الكبير المغازي⁽¹⁾

ويلاحظ اهتمامه بالمشبه به وتعداد صفاته مبالغة في الجود وبالتالي في اسبال الدمع، وقد يستعمل تشبيهها مستخرجاً من اشياء عدة كقوله:

يصد عني اذا قابلته غضباً

ككافر صد عن بعض الحارِبِ⁽²⁾

وبهذا التشبه انما اراد الشاعر رسم صورة له في شدة صدوده عنه ؛ لان تشبيهه بالكافر مما لا يستساغ في معرض المدح والاستعطاف.

- وربما كرر الصورة الواردة في المثال الاول في تصوير كرم المدوح بقوله:

لابي المعالي راحة وكافة

كالغيث يوم بروقه ورعوده⁽³⁾

ولكن وجه الشبه في هذه الصورة محذوف على عكس المثال: وهو ما يسمى بالتشبيه المجمل.
- او كقوله:

وافي بوجه كالهلال مركب

في قامة غُضِيَّةٍ هيفاء

ومعلقة خفق الفؤاد وقد رنت

وكذا الجنون يكون عن سوداء⁽⁴⁾

(1) الديوان: 183.

(2) الديوان: 84.

(3) الديوان: 141.

(4) الديوان: 36.



وهي صورة بسيطة لا تحتاج الى كد ذهن، فوجه الشبه بين الوجه والهلال باد وهو البياض والاشراق، وصورة الخفقان هي صورة نابضة، ولاسيما عند رؤيته لوجهه الذي هو كالهلال، وقريب منه تشبيه حلتة الحمراء بالشقيق { وهي ورود شقائق النعمان الحمراء }:
وافى باحر كالشقيق وقد غدا

يهتز فيه بقامة هيفاء

فعبجت منه وقد غدا في حلة

هراء اذ ما زال في سودائي⁽¹⁾

ومن صوره الجميلة الاخرى قوله راسما صورة للخال في الوجه وكأنه زنجي يطوف بين الرياض:

وبين الخد والشفين خال

كزنجي أتى روضا صباحا

تخير في الرياض فليس يدري

ايحيي الورد ام يحيي الاقاحا⁽²⁾

ووجه الشبه هو اللون الاسود بين الخال والزنجي، وشبه خده وشفثيه بالرياض تقوية لعناصر تلك الصورة، ونراه في موضع اخر يرسم صورة للفقير الذي يتناول الحشيش، فيشبهه بالفرخ الذي لا حول له ولا قوة :

هذا الفقير الذي تراه

كالفرخ ملقى بغير ريش

قد قتلت الحشيش سكرا

(1) الديوان: 35.

(2) الديوان: 112 - 113.



والقتل من عادة الحشيش⁽¹⁾

وقد خص هذه الصورة بالفقير الذي يأكل الحشيش ؛ لانه لا حول له ولا قوة، كالفرخ الذي لا ريش له، ووجه الشبه هو شدة الضعف ليرزه عند الفقير بمعناه العام ومن استخدامات الكاف ايضا في رسم الصورة التشبيهية قوله:

غـدا وحـظ شـعره فيـه كـلـون شـعره⁽²⁾

ووجه الشبه اللون الاسود كناية عن حظ شعره العاثر.
والملاحظ ان هذا الشكل من التشبه يرد بكثرة في شعره فلا يذكر وجه الشبه وانما يترك ذلك لخيال المتلقي لكي يستمتع باستخراج تلك الالوجه وقد يلجا الشاب الظريف الى استعمال الكاف في اكثر من تشبيه في البيت الواحد كقوله :

وذي قامة كالرمح ثقف قده

له ناظر كالسيف احكم شحذه⁽³⁾

فقامته كالرمح الذي ثقف قده، وناظره كالسيف احكم شحذه، ووجه الشبه هو الاعتدال للرمح والفتك للسيف والتثقيب والشحذ دلالة على شدة الاعتدال والفتك.
- وصورة اخرى يعتمد فيها تشبيهين في بيت واحد قوله:
امط اللثام والى بردك يتضح

وجه وعطف كالصباح وكالصبا⁽⁴⁾

وهنا يشبه الوجه بالصباح في إسفاره وعطفه بريح الصبا في طراوتها وعذوبتها مع استعماله للجناس الناقص في اصفاء بعضا من الموسيقى على هذه الصورة.
ثم نجد صورا تشبيهية منتزعة من اشياء عدة من خلال استعمال اداة التشبيه الكاف كقوله:

(1) الديوان: 190.

(2) الديوان: 177.

(3) الديوان: 147.

(4) الديوان: 59.



انظر الى الافق تبدى بدره

وحوله من كل نجم شارق

كرقعة الشطرنج الا انها

لم يبق الا النفس والبيادق⁽¹⁾

وتطالعنا صور عدة من الافق الذي تبدى بدره الى التجوم المشرقة حوله وكأنها رقعة شطرنج لم يبق منها الا النقش والبيادق، فتناول اشياء محسوسة ليشبه بها اشياء محسوسة اخرى، وهي صورة مفردة في الخيال ووجه الشبه يختفي من خلال ذلك الاغراق؛ لان طرفي التشبه غير متقاربين وانما هي صورة تكاد تكون مبتسرة وفيها كد للذهن لغرض الموازنة بين الافق وبدره ونجومه وبين رقعة الشطرنج ونقشها وبيادقها، وعلى الرغم من التباعد بين طرفي التشبيه الا ان الشاعر ربما جعل من البياض والسواد في نقش رقعة الشطرنج وبيادقها وجهها للشبه مع سواد الليل وبياض نجومه، ومن صوره الاخرى التي هي على غرار هذه الصورة قوله:

اليوم لي ادمع تسرب في الـ

سخذ كورق في كف منتقل⁽²⁾

فاي وجه للشبه بين تسرب الدمع وبين الورق في كف المنتقل، ولعل الشاعر اراد القول بان تتابع خروج الدنانير الفضية البيضاء من كف المنتقل عندها تشابه الدمع المتسرب من عينيه مع ان الدمع لا لون له ولكن المعارف عليه نعتة باللون الابيض من خلال تشبيهه بالياقوت واللؤلؤ وربما كان للخلفية البيضاء لخديه هي التي جعلت دموعه تتلون بالبياض، والتسرب لا يدل على كثرة الدموع في يومه ذاك، مع انه يجنح الى المبالغة في وصف دموعه وهو واقع تحت وطأة الحب وعذاباته فتجده في صورة اخرى يشبه تلك الدموع بالمعين الذي لا ينضب فيقول:

فكم في الحب من تلك المعاني

وان جعلت دموعي كالمعين⁽³⁾

(1) الديوان: 229.

(2) الديوان: 132.

(3) الديوان: 336.



وقد تنصل المبالغة الى ان يشبه تلك الدموع في كثرتها بالبحرين كقوله:

جران من وجدي وصدوده

جعلاً دموعي فيه كالمرجان⁽¹⁾

والمرجان هما البحران ووجه الشبه الكثرة، وهي صورة بسيطة وان كانت تخرج الى المبالغة، وقد ترد صورة تشبيهية تحمل في طياتها بعض التناقض إذ يصف الليل بالطول والقصر في الوقت نفسه، فشبّه شعر حبيبته بالليل في طوله وحظه القليل بالليل في قصره، لكنه يتدارك الموقف ويخرج من هذا التناقض بلمحة ذكية :

وشعر كليلي كان طولاً فماله

قصيراً كحظي هل لذلك دلائلُ

نعم قد تنامي في الظلام تطاولاً

وعند التناهي يقصر المتناول⁽²⁾

لانه من خلال المنظور كلما بعد الشيء وتناهي كلما صغر وازداد قصراً وربما نجد تفسيراً لذلك في صورة اخرى من صورة المبتوءة بين طيات اشعاره كقوله:

يا من تقاصر ليله لسروره

ليلي كما شاء الغرام طويل⁽³⁾

فعند السرور والفرح لا يحس الانسان بوطأة الليل وطوله، ولكن عند الحزن والجفاء تتمثل فيه انواع الهموم فلا يبين اخره.

ويلاحظ ان الكاف في الصورة السابقة قد ارتبط بـ"ما" وهو قليل في شعره كقوله في تشبيه جميل راسماً صورة مقارنة بين دموعه ودموع من يجب:

(1) الديوان: 330.

(2) الديوان: 245.

(3) الديوان: 257.



لقد بات يجري لؤلؤا فوق عندم

كما بت أجري عندما فوق عسجد

فهذا عقيق ذائب في معصفر

وهذا جمان سائل في مورد⁽¹⁾

فالصورة الاولى لمدايع محبوبة التي هي كاللؤلؤ في بياضها وشكلها وهي تجري فوق حدود حمراء كالعندم⁽²⁾ الاحمر الذي هو قاسم مشترك بين وجنة حبيته الحمراء ودموعه الحمراء ايضا كناية عن الدم، فهو يجري دما لا دما فوق عسجد، فشبه وجنته بالذهب الاصفر كناية عن تحول جسمه واصفرار بشرته فهي كالتبر، ويلجأ في البيت الثاني الى التشبيه البليغ الذي حذف فيه اداة التشبيه ووجه الشبه لابرار ملامح هذه الصورة واكمال تمازج تلاوينها لتأسر لب المتلقي وترفد قدرات الشاعر الفنية من خلال تشبيه الصورة الثانية برمتها بالعقيق الاحمر السائل في معصفر وهو الذهب ايضا وتشبيه الصورة الاولى بالجمان⁽³⁾ السائل في مورد.

وقد يلجأ الشاب الظريف الى التشبيه البليغ ليرسم بعض الصور البليغة في اشكالها وفي تلاوينها كقوله في وصف شكل محبوبة موظفا الجانب الموسيقي ليعاضد هذه الصورة:

فخذك ورد واللواحق نرجس

وشخصك ندمان وريقك قرقف

وجفئك نبال وشعرك مسبل

(1) الديوان: 139 - 140.

(2) العندم: نبات، العندم دَمُ الْآخَوَيْنِ... العندم شجر أحمر وقال بعضهم العندم دَمُ الْغَزَالِ يُلْحَاءُ الْأَرْضِ يَطْبِخَانِ جَمِيعاً حَتَّى يَنْعَقِدَا فَيَخْتَضِبُ بِهِ الْجَوَارِي، لسان العرب، مادة: (عندم)، 4 / 3127.

(3) الجمان: هو اللؤلؤ الصغار وقيل حَبُّ يَتَّخَذُ مِنَ الْفَضَّةِ أَمْثَالِ اللَّوْلُؤِ، لسان العرب: مادة: (جمن)، 1 / 689.



وقدك خطي ولحظك مرهف⁽¹⁾

فخذه كالورد في احمراره ولواحظه كورود النرجس في بياضها وشخصه كالنديم في ظرافته، وريقه كالخمرة في عذوبتها، وجفته كالنبال في اصابته للقلوب وشعره مسبل، وقده كالرمح في اعتداله ولحظه مرهف كالسيف في فتكه. فاي صورة بعد هذا التكثيف والايجاز وكانك امام صورة فوتوغرافية. ومن الصور الاخرى والتي حذف منها الاداة وذكر فيها وجه الشبه وهو ما يسمى بالتشبيه المؤكد قوله:

اياك يا طائر قلبي فني

وجنته معنى الجمال نسخ

كم حائم حول الحمى صاده

فخاله الحبة والصدغ فخ⁽²⁾

فشبه قلبه بالطائر الحائم الذي وقع في الفخ كما وقع هو في حب من يهوى وخاله كان كالحبة التي في الفخ وصدغه كالفخ الذي اطبق عليه.
- او قوله:

وصفوة الدهر بحر والصبا سفن

ولللخلاعة ارساء واسراء⁽³⁾

وكنى بصفوة الدهر عن ايام الفرح والسرور وهي كالبحر في هدوئه وصفائه، وصباه كانه السفن التي كالاعلام يمحى بها عباب البحر ذلك وقوله ايضا:

الدهر دوح وانت فيه قضيب

سب البان غصنا وغيرك الخطيب⁽⁴⁾

(1) الديوان: 218.

(2) الديوان: 118.

(3) الديوان: 29.

(4) الديوان: 46.



فالدهر كالدوح في نضارته وجمال أيامه، وهو كقضييب البان في غضارته ونضارته واخضراره،
وذكر الغصن للدلالة على النضارة والشباب وما عداه كالخطب المتيسر.

- ومن صور التشبيه الاخرى قوله:

ورأينا تلك الحدود رياضا

فجعلنا لها الجفون غماما⁽¹⁾

أي ان حدوده كالرياض في حسنها ؛ لذلك فقد جعل جفونه كالغمام لها لكي يسقيها بادمعه
فوابل عينيه يسح دائما عليها.

واخيرا: فان الشاب الظريف ربما استعمل اسماء الاشارة مع التشبيه بالكاف في بعض صوره
وان كان نذرا يسيرا كقوله:

خلق الندى خلقا له وكذا لهم

طيب الثمار دليل طيب العود⁽²⁾

فتاصل الكرم فيهم كانه طبع من طبائعهم المتوارثة المتأصلة فيهم كحال العود الذي يعرف اصله
من ثماره.

وحال كآن كحال الكاف في التشبيه فشاعرنا وظفها بكثرة في صوره، ((وهذه الاداة الى جانب
دورها المتمثل في الربط اللفظي بين المشبه والمشب به تحمل معنى التخيل، فلها من القوة ما يكفي لجعل
التشبيه اسمي درجة من التشبه بالكاف))⁽³⁾ وربما كان التشبيه بها ابلغ من التشبيه بـ الكاف لقدرتها على
التقريب كقوله:

وزاد بك الحسن البديع نضارة

كانك في وجه الملاحه خالها⁽⁴⁾

(1) الديوان: 310.

(2) الديوان: 135.

(3) خصائص الاسلوب في الشوقيات: 147.

(4) الديوان 260 .



فضلا عن التشبيه بـ 'كان' فإن الشاب الظريف استعمل الاستعارة لاكمال جمالية الصورة بان جعل للملاحة وجهها، ومن ثم استخدم الاداة كأن ليشبه محبوبه بالخال في ذلك الوجه.
- ومن تشبيهاته الاخرى في الحسن والجمال قوله:
مليح كأن الحسن اصبح حاديا

يسوق اليه كل صب يشوقه⁽¹⁾

وقد استعمل الاستعارة ايضا بان جعل للحسن صفة من صفات الانسان وكان المليح هو عين ذلك الحسن.
- او قوله:

طالت مسافة هجره فكأنها

من ليل عاشقيه ومن آماله⁽²⁾

فرسم صورة لطول الهجر والبعاد من خلال تشبيهها بليل العاشقين الذي يضارعه في الطول لكثرة الهموم؛ لذلك فهو عند موافاته له كأنه ظل لسنا شمسه:
وكم اطوي اذا وافيت شوقا

كأنني عند شمس سناك ظل⁽³⁾

وعند الهجر كان الليل يبكي لحاله ونجومه الزاهرات هي المدامع:
كان الدجى يبكي لحالي رحمة

فتلك النجوم الزاهرات مدامع⁽⁴⁾

ففي اشراقها وبريقها في حلقة الدجى اشبهت الدموع، والملاحظ ان الشاب الظريف في اغلب الاحيان يستخدم الاستعارة مع كأن يجعله الدجى يبكي وكأنه انسان، وفي معنى الوجد والتشهد يقول:

(1) الديوان: 231.

(2) الديوان: 274.

(3) الديوان: 255.

(4) الديوان: 203.



كانك لم تخلق لغير نواظر

تسهدما وجدا وقلبا تعلل⁽¹⁾

ففي جماله الذي حباه الخالق به وكأنه لم يهبه له الا لتسهد النواظر وسلبها راحة النوم او اعلان
القلوب وامراضها، ومن خلال الاداة ايضا يرسم صورة لحاله مع العذال في محبته :
كائنني واللواحي في محبته

في يوم صفين قد قمنا بصفين

وكيف يطلب صلحا او موافقة

ولحظه بيننا يسعى بسيفين⁽²⁾

فكانه والعذال في حالة حرب وقد قاموا بصفين ولحظه كانه يسعى بسيفين ؛ لذلك فلا مجال
للصلح او الموافقة بينهم، وهي صور مطبوعة بطابع الشاب الظريف ومنها قوله:
اهدي لنا بنفسجا متشوره

يروقنا من كفه الغض الندي

كانه مدامع من اعين

قد كحلت جفونها باثمل⁽³⁾

وان كان البحري سبقه اليها:

شقائق يحملن الندى فكأنه

دموع التصابي في خدود الخرائد⁽⁴⁾

(1) الديوان: 243.

(2) الديوان: 337 - 338.

(3) الديوان: 138.

(4) ديوان البحري: 622 / 1.



وكان الشاب الظريف اعجب بها فكررهما مرة اخرى بقوله:

بفسج جاءت وحيث به

من قدما يحكي القنا الاملدا

كانه في كفها ادمع

من اعين قد ملئت اثمدا⁽¹⁾

وربما عكس التشبيه مبالغة منه في رسم الصورة:

الى ان تجلى صبحه فكانه

وجوه العذارى ابرزتها البراقع⁽²⁾

والمألوف هو تشبيه الوجه بالصباح الا انه عكس التشبيه فجعل تجلي الصباح وانقشاع الظلام

كأنه وجوه عذارى برزت من خلال البراقع.

- وورد بشكل اقل اقتران الاداة 'كان' بـ 'ما' كقوله:

ما بال الحاظك المرضي تحاريني

كأنما كل لحظ فارس بطل⁽³⁾

ولحاظه المرضي للدلالة على فتورها وضعفها، فيتعجب من محاربتها اياه وكأن كل لحظ فارس

بطل. وربما كرر كأن في البيت اكثر من مرة :

وكان سوسنها سيائك فضة

وكان نرجسها عيون تنظر

حملت سقوط الطل منه عيون

(1) الديوان: 129.

(2) الديوان: 203.

(3) الديوان 249.

فكانها عن جوهر تستعبر⁽¹⁾

او قوله :

فكان ضوء الصبح نور جبينه وكان ظلمة ليله من شعرو⁽²⁾

وفضلا عن الكاف و كان فان الشاب الظريف افاد من بعض الادوات الاخرى كاستعماله لـ
'حكى، ومثل، وشبه وتوابعها' وان كانت بصورة اقل كقوله:

سلبت فؤاد الصب منك بقامة

حكى الغصن منها ميلها واعتدالها⁽³⁾

وقد ارتكزت هذه الصورة على التشبيه المرسل فاركانه الاربعة مذكورة، فقامته كالغصن ووجه
الشبه في هذه الصورة هو الميل والاعتدال.
- وكقوله ايضا:

يربني قضيب البان منه نهوضه

ويمحكي كثيب الرمل منه قعوده⁽⁴⁾

او قوله :

لا ولين المعاطف الميالة

وحبيب حكى الهلال جماله⁽⁵⁾

وربما اجرى مقارنة بين القضيب على سبيل الحقيقة وقوامه الذي يشبه قد القضيب على سبيل
المجاز، ولا يكتفي بالتشبيه فقط بل يجري مفاضلة بينهما في رسم صورة من ثلاث ابيات:

(1) الديوان: الملحق: 368 .

(2) الديوان: الملحق: 372 .

(3) الديوان: 260.

(4) الديوان: 127.

(5) الديوان: الملحق: 383.



يا من حكى بقوامه قد القضيبي منذ التوى
فانت عندي والقضيبي سب اللدن في حد سوى
ها ذاك حركة المسوا ء وانت حركت المسوى⁽¹⁾

وربما وظف حكى مع التشبيه البليغ الذي حذف منه الاداة ووجه الشبه :

حكى وجهه النيرين والجوعر الذي

منظره قلب الشجي يتلذذ

لحين ثناياه عقيق شفاه

وخداه تبر والعدار زمر⁽²⁾

ومن استعماله لـ "مثل" ومشتقاتها قوله مشبها الحدود بالرياض في زهوها وبهجتها:

وحدود مثل الرياض زواه ما لأيام حسنها من زوال⁽³⁾

وقد يكون المشبه به منتزعا من صفات عدة كقوله:

فخذها مداما مثل طبعك رقة

وزادك صفوا وابسامك ملمعا⁽⁴⁾

فالمدام هي مثل طبعه رقة وزاده صفوا وبريقا ابتسامته مبالغة منه في الاهتمام بالمشبه.

- وقد يشبه شيئين بشيئين كقوله:

لدى وجنات من شقيق يزنها

(1) الديوان: 344.

(2) الديوان: الملحق: 268، هكذا وردت القافية في البيت الثاني.

(3) الديوان: 271.

(4) الديوان: 209.



من المسك امثال اللحي والشوارب⁽¹⁾

وصورة الخدود الحمراء التي هي كالشقيق تكررت في شعره الا انه هنا اضاف اليها بعض
الرتوش من خلال جعل المسك الذي يزين تلك الخدود بلونه الاسود، وكأنه اللحي والشوارب، فشبّه
المحسوس بالمحسوس، ووجه الشبه اللون الاسود الا ان تشبيه المسك باللحي والشوارب جعل الصورة
باهتة غير مؤثرة، ومن ذلك قوله:

رميت عداك في حرب يبرح

بامثال البحار من الحراب⁽²⁾

وكان الحرب والحراب مشرعة فيها، وكأنها البحار الهائجة المتلاطمة بتلك الحراب.
- ومن صوره الاخرى قوله:

شبيه الريم ظن بطيب وصل

فحدث عن كريم فيه يخل⁽³⁾

وقد يوظف الكاف مع (شبيه) مبالغة في رسم الصورة:
فأدر علي شبيه ثغرك رقة

تهدي الي شذا كعرفك طيبا⁽⁴⁾

فقد عكس التشبيه وشبه الخمرة بشعرة في رقتها بعد ان كان يشبه ثغره بالخمرة في رقتها وشذاها
كعرفه الطيب.

(1) الديوان: 72.

(2) الديوان: 91.

(3) الديوان: 255.

(4) الديوان: 60.

[ثانيا] الصور الاستعارية:

بالرغم من ان التشبيه جاء بمرتبة سابقة الا ان الاهمية الحقيقية للصورة تكمن في الاستعارة لقدرتها اكثر من غيرها على رسم الصور من خلال الالقاء والتخيل. فهي تحمل الشاعر على استيعاء صور جديدة غير مألوفة فقد تجد في الصدفه الواحدة درر عدة وتجنني من الغصن الواحد انواعا من الثمار اغلب الاحيان حتى (انها تعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ)⁽¹⁾.

والاستعارة كما عرفها الجرجاني هي ((ان تجعل للشيء الشيء ليس به))⁽²⁾ وهي:

- اما ((خلع صفات ما هو حي او انساني على الاشياء الجامدة))⁽³⁾ وبث الحياة فيها وهو ما يسمى بالتشخيص.

- او هي ((جعل المعنويات محسوسة من خلال اضافة الحركة على المعنويات بعد منحها صفات المخلوقات المتحركة فيكون للمعنوي من التصرف ما يكون للانسان والحيوان والجماد، فتتحول الى حسيات تسمع او تلمس او تشم او تذاق))⁽⁴⁾ وهو ما يسمى بالتجسيم.

- ((او هي منح المعنويات اجزاء الانسان والحيوان والجماد وهو ما يسمى بالتجسيد))⁽⁵⁾.
وسنتناول هذه الاشكال في اشعار الشاب الظريف كونها هيكل للصورة الاستعارية. فهو يقول:
وطرف الصبا في حلبة الروض راكض - وطرف الندى في وجنة الورد دامع⁽⁶⁾

فاستعمل التجسيد في رسم تلك الصورة تكثيفا واختصارا وتخبيلا بان جعل للصبا عينا وحلبة تجول فيها تلك العين، وكذلك جعل للندى غينا دامعة في وجنة الورد والصورة الاخيرة هي تشخيصية؛ لانه جعل للورد الجامد وجنة كوجنة الانسان فبث الحياة في المعنويات وبثها في الجمادات.

(1) اسرار البلاغة: 47.

(2) دلائل الاعجاز: 46.

(3) الصورة الشعرية: سيسيل دي لويس: 123.

(4) الصورة الفنية معيارا نقديا، د. عبد الاله الصائغ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 418.

(5) المصدر السابق: 419.

(6) الديوان: 203.

- وقد يستخدم التجسيم في رسم الصورة كقوله:

فتى رقت خلائقه كشعري

حوى وصفين كلهما عجيب⁽¹⁾

اذ اضيف على الخلاق وهي شيء معنوي صفة من صفات الانسان وهي الرقة، فاستعار هذه الصفة الانسانية لكي يبين حسن اخلاق ذلك الفتى.

- وقد يستخدم التشخيص في رسم الصورة كقوله:

وتخجل السحب من اكفهم

من اجل هذا تبدي الحيا السحب⁽²⁾

فالشاعر اراد ان يبين ان كرم المدوح يفوق الغيث في جوده والسحب مقصرة عن نداه فما كان الا ان عبر عن ذلك التقصير بالخجل الذي يعتري الانسان مع استعماله للتصدير والتورية لاكمال بقية الملامح لهذه الصورة فضلا عن الكناية بقوله اكفهم.

- ومن صوره الاخرى ايضا قوله في صورة الارض والغمام:

والارض يضحك ثغرها عجبا اذا

مزج الغمام تبسما بيبكا⁽³⁾

وهي صورة مشحونة بالاستعارات فمن التجسيد جعل للارض ثغرا يضحك واضيف على الجوامد شيئا من صفات الانسان وهي التبسم والبكاء كناية عن البرق والمطر فبدل ان يقول الشاعر ان الارض تفتح بالازهار والرياح وتتشى وتلبس حلة خضراء اذا نزل الغيث من السماء وابرق البرق وعم المطر ارجاءها، فاختصر هذه الصورة وكثفها من خلال تلك الاستعارات ولونها من خلال استخدامه للطباق بين الضحك والتبسم والبكاء.

(1) الديوان: 42.

(2) الديوان: 44.

(3) الديوان: 38.



او كقوله :

وكم بسمت ثغور الزهر عجبا وبالاكمام قد رقصت غصون⁽¹⁾

- ومع التطواف في اشعار الشاب الظريف تطالعنا استعارات اخرى كقوله:

وعلى مذاق المر من ثمر الجفا

يلى الصحيح هوى من المذاق⁽²⁾

فجعل للجفاء وهو شيء معنوي ثمر مر، فكأنه يريد من خلال تشبيه مرارة الثمر بمرارة الجفاء ان يعبر عن تلك المرارة بشيء محسوس، وان يقول بان اللقطيعة والجفاء مرارة كمرارة الحنظل {الذي يضرب به المثل في المرارة} ان لم تكن اشد.

- او قوله: وقد اضى على الدجنة صفة من صفات الانسان وهي لبس الملابس:

يشق جلايب الدجنة زائري

على رغم من يلحى ومن يترقب⁽³⁾

والدجنة هي الظلمة فالبسها الشاب الظريف صفة من صفات الانسان هي لبس الجلايب وكان زائره عند زيارته ومسيره في تلك السدفة المظلمة، وكأنه يشق جلايبها السوداء التي سترت بها الكون.

- وقد يجعل للدجى ثوبا لكن الذي يشق ذلك الثوب ليس زائره وانما الصباح بتجليه بقوله:

زار وجنح الظلام منسدل

فانشق ثوب الدجى عن الفجر⁽⁴⁾

ولعله يفسر لنا عملية الشق تلك بان جعل للزائر نورا كنور الصباح الذي يذهب الدجى ويمزق ثيابه، واستعار لليل جناحا للطائر حينما يظل به افراخه فجعل لليل جناحا كجناح الطائر يظل به الكون.

(1) الشاب الظريف حياته وشعره، المستدرك، محمد شاکر ناصر الربيعي: 141، ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك، الدكتور عباس هاني الجراخ: 301.

(2) الديوان: 237.

(3) الديوان: 52.

(4) الديوان: 175.



- وقد يجمع بين التشخيص والتجسيد في صورة واحدة كقوله:

ونعمتم ما افتر عن ثغر الضحى

صبح وما فضح الدجى بعموده

يا ايها الملك الذي حاز العلى

فثنى عنان الفكر عن تحديد⁽¹⁾

فشخص للضحى وهي شيء جامد ثغرا وشخص للدجى صفة من صفات الانسان وهي الفضيحة، فالشاعر يريد ان يقول دامت النعمة لكم ما دام يكر الجديدان، وفي الصورة الثانية جسد للفكر عنانا، وكان عمدوحه الذي حاز العلى وقد امسك بذلك العنان يرخيه ويشده متى شاء، وهذه الصورة مبالغة من الشاعر في نفاذ الفكر ورجاحة الرأي. والملاحظ ان الشاب الظريف قد يجمع بين اشكال الاستعارة او قد يقتصر على شكل واحد منها، فرما ارتكزت تلك الصورة على التجسيد وحده:

منعم البال لا تثني معاطفه

يد الغرام وتثنيها يد المي⁽²⁾

وكان معاطفه في تثنيها لا تثني او تلين لغرامه وهنا يصور حالة الصدود عن غرامه وان الذي يثني معاطفه المي⁽³⁾ والدلال والتعنج ؛ ولان اليد هي التي يستخدمها الانسان في ثني الاشياء فقد اسبغ على الغرام يدا تحاول ان تثني معاطفه اليه، ولكن تلك المعاطف لا يثنيها الا المي⁽³⁾ والدلال، وقد يضيف على الهوى جزءا من اجزاء الجسد كقوله:

والفته مذ كان يالف مهده

ورضعت ثدي هواه قبل فطامه⁽³⁾

(1) الديوان: 144.

(2) الديوان: 139.

(3) الديوان: 320.



ويجسد حالة التعلق بمحبوبه من خلال صورة الرضيع المتعلق بثدي امه لا يتركه وحالة الهجر بحالة الفطام لذلك الرضيع، فجعل للهوى ثديا قد رضع منه ليرسم صورة لشدة تعلقه به، وربما جعل الفراق سهما يرمي به وللتجلد درعا يحمي به:

ولو بسوى سهم الفراق رميتني

حنانيك لم ينفذ بدرع تجلدي⁽¹⁾

لان فراق محبوبه قاتل له كتلك السهام القاتلة، وكأنه رماه بسهم منها؛ لذلك فقد جعل للفراق سهاما رمته في مقتل، ويستعطفه ان يغير رايه ؛ لانه لا يقوى على الصبر في حالة الفراق تلك وكان صبره درع يحمي به من تلك السهام، ولكن مع ذلك فان سهام الفراق نافذة اليه، فعبر عن هذه الصورة بما يناسبها، وفي المديح نراه يجعل للمعالي رقابا يتناولون بها من خلال العوالي او السيوف ؛ لانهم بانتصاراتهم على اعدائهم قد بلغوا شأوا في المجد والرفعة، فاراد الشاعر ان يعبر عن مجدهم وعلوا شأنهم بان جعل للمعالي رقابا وهم قابضون عليها باكفهم:

وهزوا العوالي من اكف قوايض

رقاب المعالي بالسيوف القواضب⁽²⁾

وربما جعل للمعالي عينا كلما اصابها الرمد كحلوها⁽³⁾، فاستعمل التشبه مع الاستعارة مبالغة منه وتعصيذا لتلك الصورة بان جعلهم كالميل الذي تكحل به تلك العين، فضلا عن ذلك فان عرضهم غير مطلوب نقي كالفضة المصفاة اللامعة:

من فضة عرضهم ونشرهم

يعطر الكون اية ذهبوا⁽⁴⁾

(1) الديوان: 140.

(2) الديوان: 87.

(3) ينظر الديوان: 251.

(4) الديوان: 45.



وتتشكل صورة التجسيد عند الشاب الظريف وتنوع وتشابه اشكالها، فنجد لافق الضمحي كفا خضيبا وللتجني سيفاً يخوض به في المهج، ولليل جناحا وللحسن عقدا، وللصبابة بحرا قلبه غريق به وللوجد فضاء لبه طائر به وللنوى شطا دمه متحادر عليه، وللجمال روضا وللحسن افقا، وكذلك للملاحة، وللصبابة نارا تحرق، وللصدود كاسات يشربها العشاق، وللسلوان ثوبا خلقا، وللجود عقدا، وللتداني اغصانا لها ظل وللانس ثمارا وللسرور روضا يبعث البهجة لمن يتطلع اليه، كما وجعل له نياقا سارية شرح الشباب يحدوها.

وبعد ان اضمنى على المعنويات اجزاء الانسان والحيوان والجماد نراه يضيف صفات هذه الاشياء عليها ليرسم من خلالها صورة اخرى نابضة بالحياة وان كانت نسبتهما في اشعاره اقل من نسبة التجسيد كقوله:

مليح كأن الحسن اصبح حاديا

يسوق اليه كل صيب يشوقه⁽¹⁾

وكما ان الاستعارة تقيد التقريب وكأن المستعار له هو المستعار منه فانه استعمل التشبيه بالاداة كأن لتقوية دلالة تلك الصورة ولزيادة حسنه وملازمته له كالحادي الذي يسوق الابل ولكنه هنا يسوق المحبين بشوق ليروا ملاحته مبالغة منه في شدة حسنه الذي يأمر القلوب.

- وقد يجعل للشوق حرا يضارع حر الجمر ان لم يتعداه:

الحبابنا بتم وخلفتم الهوى

يمثل حر الشوق منا على الجمر⁽²⁾

وكان الشوق وهو يدغدغ احساسه ويلسع احشاؤه وكأنه النار الملهبة قد شبت فيها، وقد ذكر الجمر ؛ لانه هو الذي يستعمل للانضاج وكان احشاؤه نضجت من التقليب على الجمر، او كادت تذوي رمادا كحاله من شدة الاحراق.

- وربما رسم من خلال ذلك الحر صورة استعارية في المديح:

حتى نفى ظلم الضلال بشمسه

عني وحر الحادثات بظله⁽³⁾

(1) الديوان: 231.

(2) الديوان: 167.

(3) الديوان: 280.



فمدوحه كالشمس التي تزيح الظلام وقد اسبغ تلك الصفة على شيء معنوي هو الضلال
ليرسم صورة تقريبية له ؛ لانه اشبه بالظلام لا يهتدي فيه صاحبه ولا يبين له شيء، وهو في الوقت
نفسه كالظل الذي يذهب الحر، ولكنه هنا حر الحادثات كناية عن المصائب ونوائب الدهر فكانت صورة
مشرقة لمدوحه، فهو شمس الهدى، وظل يلجأ اليه في الملمات.

- وربما جعل الجود والحسب يتكلمان ويحييان عن الاستئالة:

ارض اذا قلت من سكان اربعها

اجابك الاشرفان الجود والحسب⁽¹⁾

والتنوع في هذا الشكل من اشكال الاستعارة محدود لقلة نسبتها الى الشكلين الآخرين، لكن
الشاب الظريف حاول في بعض الاحيان ان يرفد صوره في هذا الشكل من الاستعارة، فنجد ان للصبا
شرخا شئت اقرباءه واقرائه، ولعزمه صبح مشرق دائما لا يحجب لهواه سحر ينفت ابدا في القلوب
ومهجته تنضج بفعل الهوى او ان هواه يذوي ويموت فيدعو صاحبه الى بث الحياة فيه، وقد يظلم الدهر وتصبح
الايام مرة ويلاحظ ان صفات الجمادات تاخذ حيزا كبيرا في رسم هذا الشكل من اشكال الصورة.
واخيرا فان الشاب الظريف قد يرسم صورا لبعض هذه الجمادات خالعا عليها صفات الانسان
او بعضا من اجزائه. وذلك هو التشخيص كقوله:

كان الدجى يبكي لحالي رحمة

فتلك النجوم الزاهرات مدايح⁽²⁾

وفي هذه الصورة نرى ان الدجى وهو شيء جامد يبكي وهي صفة انسانية، فاضفى الى الصورة
بعدا اخر من خلال التشبيه بالاداة كأن، وجعل النجوم لذلك الدجى وكأنها دموع تتساقط عندما يبكي
على حاله رحمة به، وقد ذكر الرحمة هنا للدلالة على ان البكاء للحزن وليس للفرح ؛ لان الانسان من
الممكن ان يبكي فرحا ايضا، ومن الممكن ان يكون للرؤيا اسرار تبوح بها نسماتها، وكأنها انسان يتكلم
ويلقي بما في جعبته من تلك الاسرار.

(1) الديوان: 49.

(2) الديوان: 203.



وباحت باسرار الربا نسمة الصبا

وعطر اقطار القفار شميم⁽¹⁾

كما الانسان، فان الربا تحمل اسراراً بين طياتها فحملت نسمات الربا تلك الاسرار وباحت بها، فهي تحمل بين طياتها احبته، وهم بعيدون عنه فحمل النسيم تحية منهم او عباقراً من ربحهم الطيبة فاستدل على موطنهم.

ولصفة الخجل دور في هذا الشكل من الاستعارة فتارة يخجل الورد حياء من جمال المحبوب:

كلفتم بمحسوب كثير حياؤه

له وجنة من حسناتها خجل الورد⁽²⁾

ومن جماله ايضاً قد تخجل الشمس عند رؤيته، فلم يكتف بصفة انسانية واحدة وانما صفتان هما الرؤية والخجل:

مذ رآته الشمس في الحمل

لم تكذب بدو من الخجل⁽³⁾

ومرة اخرى يستعير لها عينا تحرس كما للشهب عين تحرس:

ارض مع الله عين الشمس تحرسها

فان تغب حرسها عين الشهب⁽⁴⁾

(1) الديوان: 302.

(2) الديوان: 122.

(3) الديوان: 267.

(4) الديوان: 74.



وفي موضع آخر نجد الظلام يفرح ويظن كما للانسان:
ومناقب علوية لما بدت

فرح الظلام وظنها من شبهه⁽¹⁾

والدهر يغفو حتى يدعه وشانه ولا يمنعه فيه ؛ لان الانسان حين يغفو يؤمن من شره وكذلك
الدهر ان غفى فيسرقه منه ولا يستطيع ممانعته.
ومن الصور البارزة لهذا الشكل نجد صورة الدوح وله معصم منقش، وللحاس ساق مخضبة،
والرماح تؤم السيوف في المعركة، وللشمس قلب، وللظلام سطوة ولليل جناح، وللصحائب وللشراب
كف وللأقاح ثنايا وللصباح وجه، والفؤاد يطير، وللعدار نمل يدب.
ومرة بعد اخرى من المطالعة نجد تمازجا وتداخلا بين هذه الاشكال في البيت الواحد كقوله،
وقد جعل للدهر نخالبا وقيودا لا يفكها ويخلصه من اسارها الا ندى المدوح:
ملك نداه فكّني وانتاشني

من تخليبه ومن اسار قيوده⁽²⁾

فمخالب الدهر وقيوده استعارة تجسدية، ونداه الذي فكه وانتاشه صورة استعارية تجسيمية.
- ومرة اخرى يمزج بين التجسيم والتشخيص كقوله:

ركائب سهدي من قراها المدامع

هذاها لبيب اضرمته الاضالع⁽³⁾

لان المركوب صفة من صفات الحيوان وكذلك القرى فرسم صورة تجسيمية من خلال هذه
اللوحة ؛ لان صورته وسهاده في الليل ودموعه التي تتحدر على خديه وكأنها الركائب التي تسري في
الليل وكان دموعه قرى وطعام لتلك الركائب ومن ثم انتقل إلى لوحة تشخيصية ليكمل الصورة من
خلال النار التي في احشائه وقد اضرمته الاضالع التي تهدي ركائب سهده كما ان نار القرى تهدي
الركبان اليها فمن عادة العرب ايقاد النار في الليل لتهدي العافين وطالبي القرى اليهم.

(1) الديوان: 95.

(2) الديوان: 141.

(3) الديوان: 203.



وفي صورة اخرى يزواج بين التجسيد والتشخيص كقوله:
وطرف الصبا في حلبة الروض راكض⁽¹⁾
وطرف الندى في وجنة الورد دامع⁽²⁾

فهذه اللوحة ترسم صورة للورد والندى يتراقص على اوراقه مع انبلاج الصباح وعذوبة نسائمه
وكانها دموع ذرفتها الورود على وجناتها، ومرة اخرى يزواج بين التجسيم والتجسيد في رسم الصورة:
فان لي بعض صبر استعين به
ترفوه كف الناسي اذ تمزقه⁽³⁾

يقول ان له بعض صبر دلالة على قلته لذلك فكلما طال عليه عهد الفراق فانه ييلى ويتمزق
كما يتمزق الثوب لولا الناسي الذي جمع له كفا وكانها ترفو صبره كلما مزقه صاحبه بصدوده وطول
هجره، وتطالعنا صور اخرى كقوله:

لناسوا جراحات الهوى بتعلل

بشار باطراف الاماني شهده⁽³⁾

او قوله :

نمت بما تحنو عليه ضلوعه

اسقامه وشجونته ودموعه⁽⁴⁾

او قوله :

وزاد بك الحسن البديع نضارة

كانك في وجه الملاحه خالها⁽⁵⁾

(1) الديوان: 203.

(2) الديوان: 231.

(3) الديوان: 124.

(4) الديوان: 204.

(5) الديوان: 260.



واخيرا وليس اخرا فان الشاب الظريف حاول ان يرسم صورا موحية من خلال الاستعارة مع شحن تلك الصور بشيء من الخيال والحركة من خلال جعل المعنويات والجمادات كالانسان بتصرفاته او تشابهه في الشكل فهي نابضة بالحياة مؤثرة في رسم الصورة وحدودها.

[ثالثا] الصور الكنائية:

تشخص الكناية كوسيلة مهمة الى جانب التشبه والاستعارة من وسائل رسم الصورة الشعرية وتشكيلها.

والكناية هي: ((ان يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء الى معنى هو تاليه وردفه في الجودة فيوحي اليه ويجعله دليلا عليه))⁽¹⁾ وهي تضارع الاستعارة في الاهمية.

والشاب الظريف ولج هذا الباب وان كان بنسبة اقل من التشبيه والاستعارة فرسم صورا عدة نواتها ومركزها الكناية كقوله:

لو لم تكن ابنة العنقود في فمه

ما كان في خده القاني ابو لبيب⁽²⁾

وهو هنا لم يذكر الخمرة صراحة وانما ذكر معنى مرادفا لها وهو ابنة العنقود ؛ لان الخمرة تصنع من عصر عناقيد العنب وتعتيقها.

- ولما تفعله تلك الخمرة كناية اخرى في شعره:

صهباء كم نهبت نهى وصيانة

منا واعطت صبوة وتطريا⁽³⁾

فمن تغيب العقول وذهاب الوقار وطغيان الصبوة والتطرب رسم الشاعر صورة لحالة السكر من خلال بعض لوازمه ومرادفاته.

(1) دلائل الاعجاز: 45.

(2) الديوان: 92.

(3) الديوان: 60.



وقد يكنى عن ظفيرة الشعر بالشعبان الذي يجول على اغصان الاشجار، وهي تجول على اغصان اردافه، وهي في شكلها تشبه ذلك الشعبان ولذلك كنى به عنها:

عجبي لشعبان يجول على نقا

اردافه في الحب كيف حواني⁽¹⁾

- وربما لا تجد للالوان دورا في بعض كناياته الاخرى كقوله:

وسواد عيشي لم يدع لي لذة

افتضها باللمة السوداء⁽²⁾

وسواد العيش كناية عن ضنكه وعسر حاله وضيق ذات اليد وحرمانه، واللمة السوداء كناية عن ايام الصبا والشباب، فالبياض انما يكون للشيخوخة.

وقد يكون هذا اللون كناية عن الهجر والصدود من صاحبه:

وقد سودت حظي منـ

لك يا ابهى الورى غره⁽³⁾

وفي موضع اخر لا يصرح باللون وانما يشير اليه اشارة من خلال الكناية عنه بلون الشعر:

غـدا وحـظ شـعره فيـه كـلـون شـعره⁽⁴⁾

لان حظه اسود وحظ شعره كذلك عكس صاحبه التي جعلت مهجته ماوى المهموم وجمع الكرب:

لا بت مثل مبيت مهجته

ماوى المهموم وجمع الكرب⁽⁵⁾

(1) الديوان: 333.

(2) الديوان: 34.

(3) الديوان: 162.

(4) الديوان: 177.

(5) الديوان: 78.



فكنى عن مهجته بماوى الهموم ومجمع الكرب، والسبب في تلك الهموم والكروب هو جمال من يحب، فهي اخو الظي في جمال عينيه ورشاقتة التي تسلب العقول، واخو الغصن في اعتداله ونضارته، واخو البدر في حسن طلعتة واشراقه.

يا اخا الظي هكذا يحسن السـ

سلب اذا ما ارتضى به المـسـلوب

واخا الغصن لا عراك ذبول

واخا البدر لا دعاك غروب⁽¹⁾

فدفع الفضول قلبه الى ان يدنو منه لينظر هذا الجمال ويمتع به ولكنه وقع في المحذور وكان ما كان:

كم قلت للقلب عنه حين رنا

اياك من كاسر بمنكسر⁽²⁾

لانه دائما ما يكسر القلوب ويصدعها من خلال عينيه فكنى عنهما بالمنكسر ؛ لان الانكسار حياء ردف للعين وتاليها، وهو يكسر من خلال سهامه التي تصيب القلوب فلا تخطئها لذلك نرى الشاعر يحذر قلبه ولكن هيهات هيهات.

وبعد وقوع المحذور تغير حاله الى ما تقدم فودع الحياة الهائنة السعيدة متذكراً اياها ومتحسراً عليها:

وصفوة الدهر بحر والصبا سفن

ولللخلاعة ارساء واسراء⁽³⁾

وكنى بصفوة الدهر عن تلك الايام التي مرت به، ومن كنياته الاخرى، في المديح ذاكرا الايادي البيضاء كناية عن الخير والعطاء:

(1) الديوان: 50.

(2) الديوان: 174.

(3) الديوان: 29.



والارض قد بسطت لحسن صنيعة

بالثلج في الارض اليد البيضاء⁽¹⁾

او قوله مستخدما اسماء الاعلام كاستخدامه لاسماء ابني نبي الله نوح (عليه السلام) سام وحام ليكنى
عن لون البشرة الابيض في الاولى وسواد طرفه في الثانية، فالاول ابو البيض والثاني ابو السود:

وسام القلب من اولاد سام

غزال طرفه من آل حام⁽²⁾

واخيرا فان الصورة شكلت حضورا مهما لدى الشاب الظريف، فكانت بمختلف اشكالها
وتلاوينها رافدا مهما لاشعاره اعتمدت على مصادر عدة في تكوينها وبنائها.

(1) الديوان: 32.

(2) الديوان: 313.

الخاتمة

بعد ان بلغ البحث النصاب، وتمت فصوله نللم شتات بعض الملاحظات والاستنتاجات التي تنأثرت بين طياته على امتداد رحلته الطويلة.

• نذكر منها ان عصر الشاب الظريف الذي تلا سقوط بغداد لم يكن يمثل انحطاطاً للادب وانما كان امتداداً لما سبق هو والعصور التي تلتها، فقام شاعرنا شاهداً ودليلاً واحداً من الدلائل الكثيرة على ذلك.

• ونذكر منها أيضاً سهولة الفاظ الشاب الظريف ورقتها وابتعادها عن الحوشي من الكلام مع سلاسة أسلوبه ودقة تناوله وقرب مأخذه وحسن سبكه وجودة لغته التي أشاد بها النقاد والمؤرخون الذين ترجموا له، وقد ذكرنا قسماً من تلك الآراء في بداية البحث عند الوقوف على نبذة من حياته في التمهيد، وهو ما لمسنه من خلال رحلتنا الطويلة معه ومع أشعاره، وإن كان الأمر عكس ذلك فتزر يسير.

• وربما كان لحفة روحه ولظرافته ودعابته ولطافة أشعاره دور في تسميته بالشاب الظريف.

• ومن الملاحظات والاستنتاجات الاخرى ما ورد في التمهيد عن سنة وفاته والمكان الذي توفي فيه، حيث ان بعض المؤرخين ذكروا أنه توفي سنة 688هـ، وذكر البعض أنه توفي سنة 695هـ، ومنهم من ذكر أنه توفي في دمشق، والبعض الآخر ذكر أنه توفي في القاهرة، فاستنتج البحث أنه توفي سنة 688هـ؛ لأن الكثير ممن ترجموا له ذكروا هذا التاريخ؛ ولأن الصفدي ذكره، وهو اقرب من ترجم له بعد تاريخ وفاته، ولأن والده الذي توفي قبل سنة 690هـ قد رثاه بعد وفاته، فلا يعقل أن يكون قد رثاه إذ توفي سنة 695هـ أي بعد وفاته والده بخمس سنوات، أيضاً فإن وفاته كانت في دمشق؛ لأن الصفدي ذكر ذلك، وأشار الى ذلك التاريخ أغلب المؤرخين، وعلى ذلك يكون عمره 27 سنة عند وفاته في ريعان الشباب غص الإهاب.

❖ أما فيما يخص الفصل الأول ((المستوى الموسيقي)): فإن البحث توصل في مقدمته الى الاستنتاج بأن مباحثه { الوزن والقافية } مضافاً اليها الاشكال الموسيقية البديعة وغيرها - لا يمكن أن نطلق عليها موسيقى خارجية وموسيقى داخلية، وانما هي أنماط إيقاعية ثابتة وأنماط إيقاعية غير ثابتة (متغيرة). لأسباب منها أن المصطلحين الاولين أخذوا من الأوربيين، وما يصلح هناك لا يصلح بالضرورة هنا، فضلاً عن ذلك فإن الموسيقى الداخلية هي في الوقت نفسه يمكن أن تعد أشكالاً موسيقية خارجية، لأن موقعها غير ثابت في البيت ولا تشكل حضوراً خلاله في بعض الاحيان.



❖ ومن خلال الأوزان: التي طرقها نجاهه يميل الى البحور الطويلة على حساب المجزوء منها، فشكلت ظاهرة ملفقة ؛ لأنه لم ينظم أشعاره على ما كان سائداً في عصره، فلم يواكب التطور الذي طرأ على الشعر من العناية بالمجزوءات مع تبدل الأذواق وميلها الى ذلك آنذاك، ولخصائص تلك البحور التي تستوعب ما يريد الشاعر، وربما لا يعدو الأمر إلا أعجاباً بالقدماء ومحاكاة لهم.

● هذا وقد نظم أشعاه على ثلاثة عشر مجرا جاءت البحور الطويلة في المقدمة وهي بحسب نسبة شيوعها في الديوان كالآتي: الكامل، والطويل، والبسيط، السريع، والوافر، والمنسرج، والرجز، والرمل، والخفيف، والمجث، والمتقارب، والمديد، والهزج متحاشياً النظم على ثلاثة من البحور الشعرية هي: المضارع، والمقتضب، والمتدارك، وهي في الوقت نفسه قليلة الاستعمال في الشعر العربي.

- فضلاً عن ذلك فقد تحاشى المشطور والمنهوك من الأبيات بسبب ميله الى البحور الطويلة التامة.

● ومن جانب آخر فإن الشاب الظريف كان مواكباً للبعض الآخر من التطورات التي طرأت على الشعر في عصره من خلال النظم على بعض الفنون المستحدثة كالدوبيت والموشح فجاء هذين الفنين وأثبت مقدرته فيهما.

❖ وبالنسبة لأغراضه الشعرية: فإن البحث ألفى أربعة روافد تصب فيها أشعاره أو بالأحرى خمسة روافد إذا تم اعتبار الأغراض الأخرى فيما عدا الهجاء والرثاء رافداً من تلك الروافد. أما اثنان منها فيتدفقان بغزارة هما الغزل والمديح، وأما الروافد الأخرى من هجاء ورثاء وغيرها، فتتضح أشعاره من خلالها نضحاً، فلم يرتشف منها إلا كاحتساء الطير لماء الثماد، ولا تميز أغراضه الشعرية علاقة واضحة المعالم بأوزانه الشعرية أو تميز علاقة الأخيرة بالعاطفة لأسباب لها علاقة بالشاعر ومحيطه كحالته النفسية وتأثير البيئة....

● كذلك ما كان من استخدامه للأعاريض والأضرب الشائعة في كل بحر، مع الزخافات والعلل المستساغة فيه، متجنباً منها ما يحفو عن الطبع ويخشن على السمع كالشكل والخبل.

❖ والنسبة للقافية: نجده قد استخدم أغلب الحروف العربية رويماً فيما عدا الألف، وجاء المجرى المكسور بالمرتبة الأولى لأنه يشعر باللين والرقّة، وهو ديدن أغلب الشعراء، ومن ثم المجرى المرفوع وبعده المنصوب محاولاً أن يستخدم الحروف التي لها وقع ورنّة في الأذن وتبعث الشجو في النفس ؛ لذلك وردت حروف الذلاقة والشفوية بالمرتبة الأولى أيضاً لاشتراك تلك الحروف



- في هذه الصفات ؛ ولأن الشاعر صاحب قضية- جفاء وحرمان وحب من طرف واحد سواء في الغزل والمديح- فاحتاج الى الجهر والشدة ليوصل قضيته إلى الأسماع.
- فضلاً عن ذلك فإنه يحاول أن ينوع في قوافيه، فجاءت المطلقة بالمرتبة الأولى، والمجردة لا تكاد تشكل نسبة 10٪، وهو المتعارف عليه عند أغلب الشعراء. هذا وقد تنوعت تلك القوافي بين المؤسسة والمردفة وقافية لزوم ما لا يلزم بنسبة أقل محاولاً أن يوجد فيها، فكان جملها بنسبة فوق المتوسط. وكانت القافية في الموشحتين شكلاً آخر من أشكال التنويع في القافية، وذلك مما يتطلبه النظم في هذا اللون.
 - ولا نجد في أشعاره أثراً لقافية المتكاوس مع قلة المترداف وكثرة المتواتر فالمترادف فالتراكيب، وذلك عائد إلى أشكال القافية، وطبيعة البحور التي نظم عليها. مع محاولة الابتعاد عما هو جاسٍ عن الطبع من القوافي أو كان حوشياً منفراً.
 - وأخيراً فقد اشتملت قوافيه على بعض العيوب كالإيطاء والسناد والأقواء وهو أمر لا يؤخذ عليه.
- ❖ أما في يخص المبحث الثاني: فقد وجد البحث أنه يميل إلى المحسنات اللفظية بنسبة تكاد تفوق المحسنات المعنوية متماشياً مع ما ساد في عصره من عناية بالزخرف اللفظي والتلاعب بالألفاظ.
- وربما ورد التصريح والتدوير في أشعاره كظاهرة في بعض الأحيان يتكلف تصريح وتفقيه بعض أبياته فأجاد في استخدام تلك المحسنات، وإن بدت الصنعة من جرائها على أشعاره إلا أنها لم تفسد منها شيئاً، ومن جملة الجناس والطباق والتصدير....
- ❖ وبالنسبة للفصل الثاني ((المستوى التركيبي)): وجد الباحث أن القصائد البسيطة تشكل نسبة أكبر من القصائد المركبة لحرصه على وحدة الموضوع، وطبيعة المواضيع التي تناولها محاكياً أقرانه من الشعراء في بعض الأحيان في عدم تأثرهم بالتقاليد الشعرية الموروثة. لذلك فإن القصائد المركبة لا تحاكي الشكل الموروث لهذا البناء نادراً (وصف الناقة والرحلة إلى المدبوح...).
- فوردت مقدماته غزلية مطبوعة بطابع الحياة والعصر الذي كان يعيشه، وكانت بصماته واضحة عليها مع استعماله للرمز والحقيقة في تلك المقدمات.
 - والملاحظ أيضاً القصر النسي لكثير من القصائد حتى تكاد تتداخل مع المقطوعة التي شكلت حضوراً في الديوان يعد ظاهرة لكثرتها ولطبيعة الموضوعات التي تناولتها، وطبيعة الحياة آنذاك مع ارتباطها بالغناء....



- فهي ذات موضوع واحد لا تتنوع إلا نادراً حيث وقف الباحث على مقطوعة تشبه في بنائها القصيدة ذات الدخول المباشر.
- ومن الملاحظات والاستنتاجات الأخرى ضياع الكثير من أشعاره واختزال وقطع العديد من قصائده التي وردت مبتورة في ديوانه.
- أما التنف فقد وردت غالبيتها في الغزل المجبول بخفة الروح وطرافتها، فورد الكثير منها - إذا ما استثنينا البعض - في اللهو والتندر والإمتاع والمؤانسة.
- ولو عرّجنا على بناء البيت من خلال علاقته بغيره لجده حريصاً على وحدته العضوية من خلال السرد القصصي أو السؤال والجواب، والشرط الذي يكون في بيت وجوابه في بيت آخر، والعطف وتكراره مع وحدة الموضوع....
- وقد يستخدم في بعض الأحيان مع العطف اشكالا من البناء تسهم في كونها منطلقاً لبناء البيت، كالشرط والجمل الفعلية وغيرها.
- كذلك استعمل في بناء البيت بصفته وحدة مستقلة من البنى التي شكلت أساساً لذلك البناء موظفاً إياها في تقوية وزيادة إحكامه ورسائلته.
- ❖ أما الفصل الثالث ((مستوى الصورة)): وجد البحث أن الشاب الظريف يحشد بعض الصور ليدع منها صور مكتملة الجوانب - سواء أكانت في المديح أم الغزل - متخذاً العاطفة والخيال في أغلب الأحيان سبيلاً في تمثله تلك لصور؛ لأنها بمجموعها تعطي معنى أدق وتصورا أشمل لما يريد الشاعر أن يعبر عنه، وحدث الذي يصوره، وربما كانت الصورة باهتة في بعض الأحيان ليست سوى قفل لوانٍ محض مجرد.
- وقد يتخذ بعض الصور كخلفية يعتمد عليها في رسم صوره مأخوذة من القرآن الكريم والموروث الشعري والأمثال فضلاً عن الطبيعة والبيئة التي اعتمد عليها بشكل أعم وأشمل من بقية المصادر لما لها من تأثير مباشر على حياته وشاعريته.
- وهو وأن كان قد اعتمد على تلك المصادر إلا أنه لم يكن مقلداً بحال من الاحوال، وإنما تناول تلك الصور فحاول أن يلبسها حلاً جديدة، ويطبّعها بطابعه الخاص، من خلال توظيفها في أغراض أخرى ورؤى مغايرة يخرج بها في أغلب الأحيان عن دائرة التقليد الفج أو الإغارة والسلب. ومن ثم اتخذت الصور البيانية موقعا بارزا في الديوان لما لها من قدرة على تقريب وتكثيف وإيجاز الصورة، فجاء التشبيه بالمرتبة الأولى من حيث الاستخدام، ومن ثم الاستعارة التي تفوق التشبيه في الأهمية لما لها من قدرة على التكثيف والابحاء والتخييل، ومن ثم الكناية التي رغم أهميتها لم تشكل حضورا بارزا في الديوان.



- فضلاً عن كل ما سبق نلاحظ أن الألوان كان لها حضوراً متميزاً في صوره مع تكراره لبعض تلك الصور في بعض الأحيان.
- ❖ وأخيراً: فإن الشاب الظريف حاول أن يكون سهلاً في لغته مجدداً في صوره محاكياً للقدمات في أبحره - إلا ما كان في نظمته الموشح والدوبيت - رقيقاً في أشعاره جزلاً حتى كأنها الدر المنظوم أو الوشي المرقوم أو الديباج المزخرف والنسيج المهفّف.
- وفي الختام أرجو أن يكون هذا الجهد المتواضع نقطة ضوء تسلط على العصر الذي تلا سقوط بغداد والذي أطلق عليه وما تلاه ظلماً وإجحافاً بالعصور المظلمة. ممثلة بواحد من الشعراء البارزين في ذلك العصر ألا وهو الشاب الظريف.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين،
ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.
اللهم علمنا ما ينفعنا وأنفعنا بما علمتنا وزدنا علماً إنك نعم المولى ونعم النصير

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

(أ)

- 1- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدارة، دار المعارف - مصر، ط2، 1969م.
- 2- أحسن الصياغة في حلية البلاغة (في البيان والمعاني والبديع)، عبدالله الفرهادي الواعظ، مطبعة سلمان الاعظمي، بغداد، 1387 هـ - 1967م.
- 3- أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ)، تحقيق: محمد عبدالعزيز النجار، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده - مصر، 1977م.
- 4- الأسس الجمالية في النقد الأدبي ((عرض وتفسير ومقارنة))، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986م.
- 5- إعجاز القرآن، للباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1961م.
- 6- الأعلام، خير الدين الزركلي، بيروت، ط3، (د-ت).
- 7- الأغاني، لأبي فرج علي بن الحسين الأصبهاني (356 هـ - 976م)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية للترجمة والنشر، (د-ت).
- 8- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النجف، ط1، 1974م.

(ب)

- 9- البداية والنهاية، الحافظ ابن كثير، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، ط7، 1986م.
- 10- البديع، عبدالله بن المعتز (ت 296 هـ)، تعليق أغناطيوس كراتشوفسكي، دار الحكمة، (د-ت).
- 11- البلاغة والتطبيق، د. احمد مطلوب، د. حسن البصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط1، 1982م.
- 12- بناء القصيدة العربية في النقد الادبي القديم ((في ضوء النقد الحديث))، د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1983م.



- 42- ديوان عبدالله بن قيس الرقيات، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة، بيروت، 1378هـ - 1958م.
- 43- ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1391هـ - 1971م.
- 44- ديوان المعتمد بن عباد، تحقيق الدكتور حامد عبد المجيد والدكتور أحمد أحمد بدوي، دار الكتب المصرية - القاهرة، 1434هـ - 2009.
- 45- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1986م. (س)
- 46- سر الفصاحة، أبو محمد عبدالله بن سنان الخفاجي (ت 466هـ)، شرح وتصحيح عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، 1390هـ - 1969م. (ش)
- 47- شذرات الذهب في أخبار من ذهب، لأبي الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت).
- 48- شرح ابن عقيل ((على ألفية ابن مالك))، بهاء الدين عبدالله بن عقيل العقيلي الهمداني المصري (698-769هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة السعادة، مصر، (د.ت).
- 49- شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، ط2، 1974هـ - 1981م.
- 50- شرح ديوان أبي تمام ضبط معانيه وشروحها إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط، 1981م.
- 51- شرح ديوان لبيد بن أبي ربيعة، تحقيق: د. إحسان عباس، سلسلة وزارة الإرشاد، الكويت، 1963م.
- 52- الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء لأبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، (276هـ - 899م)، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1985م. (ص)
- 53- صبح الأعشى، لأبي العباس أحمد بن علي القلقشندي (821هـ - 1418م)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د.ت).
- 54- الصحاح في اللغة والعلوم، تصنيف نديم مرعشلي، أسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، بيروت، ط1، 1974م.



- 55- صحيح مسلم بشرح النووي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1401هـ - 1981م.
- 56- الصورة الشعرية، سيسيل، دي لويس، ترجمة احمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م.
- 57- الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990م.
- 58- الصورة في التشكيل الشعري، د. سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990م.
- (ط)
- 59- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي (ت 749هـ)، مطبعة المقتطف، 1332هـ - 1914م.
- (ع)
- 60- العروض الواضح، مدوح حقي، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1970م.
- 61- العروض والقافية دراسة تطبيقية في شعر الشطر والشطرين، عبدالرضا علي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، 1409هـ - 1989م.
- 62- علوم البلاغة، احمد مصطفى المراغي، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ت).
- 63- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، الأزدي (390 - 456هـ)، تحقيق محمد عبي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1383هـ - 1963م.
- 64- عيار الشعر، محمد بن احمد بن طباطبا العلوي (322هـ)، تحقيق عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1402هـ - 1983م.
- (ف)
- 65- فصول في الشعر ونقده، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، (د.ت).
- 66- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، بيروت، ط3، 1966م.
- 67- فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط4، 1987م.
- 68- فوات الوفيات، محمد بن شاکر الکتبي، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ت).
- 69- في الادب العباسي ((الرؤية والفن))، د. عزالدين إسماعيل، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1975م.



- 70- في النقد الادبي ((دراسة وتطبيق))، د. كمال نشأت، مكتبة الأندلس، بغداد، 1970م.
(ق)
- 71- قصة الأدب في العالم احمد امين، زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1943م.
- 72- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965م.
(ك)
- 73- الكافي في العروض والقوافي، أبو زكريا يحيى بن علي الشيباني (ابن الخطيب التبريزي) (ت 502هـ)، تحقيق حميد حسين الخالصي، مطبعة شفيق، بغداد، 1982م.
- 74- الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (4685هـ)، مراجعة لجنة من العلماء، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، (د.ت).
- 75- كتاب أرسطو فن الشعر، ترجمة وتعليق: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الالجلو-مصرية، 1982م.
- 76- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال الحسين بن عبدالله العسكري (ت 395هـ)، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1984م.
(ل)
- 77- اللزوميات، أبو العلاء المعري (احمد بن عبدالله) (ت 449 هـ)، تحقيق إبراهيم اليباري، دار صادر، بيروت، (د.ت).
- 78- لسان العرب، ابن منظور (المتوفى 711هـ)، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد شاذلي، دار المعارف - القاهرة.
- 79- لمحات من تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، محمد عباس حميد، مطبعة الحوادث، بغداد، 1977م.
(م)
- 80- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لأبي الفتح ضياء الدين نصرالله بن محمد بن عبدالكريم المعسروف بـابن الأثير (ت 637هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1358هـ - 1939م.
- 81- مجمع الأمثال، أبو الفضل بن محمد النيسابوري الميداني، دار الفكر، بيروت، (د.ت).
- 82- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970م.
- 83- المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، مسلم بن الحجاج ابو الحسن القشيري النيسابوري (المتوفى 261هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار احياء التراث - بيروت.
- 84- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، عبدالرحيم بن احمد العباسي، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، عالم الكتب، بيروت، 1367هـ - 1947م.



- 85- مع الشعر والشعراء في الاندلس، الدكتور محمود شاعر الجنابي، دار غيداء للنشر والتوزيع - عمان - الاردن، 1434هـ - 2012.
- 86- معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبدالرحمن العبيدي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ط1، 1986م.
- 87- مفتاح العلوم، لأبي يعقوب يوسف بن بكر بن محمد بن علي السكاكي (636هـ)، تحقيق أكرم عثمان يوسف، مطبعة الرسالة، ط1، 1400هـ - 1981م.
- 88- مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي، د. حسين عطوان، دار المعارف، مصر، (د.ت.).
- 89- المتنخل، عبد الملك بن محمد بن اسماعيل ابو منصور الثعالبي (المتوفى 429هـ)، تحقيق الشيخ أحمد ابو علي، المطبعة التجارية - الاسكندرية، 1319هـ - 1901.
- 90- المنتخب في أدب العرب، احمد الإسكندري ورفقائه، مطبعة دار الكتاب العربي، مصر، 1953م.
- 91- منهاج البلغاء وسراج الادباء، لأبي الحسن حازم القرطاجي (684 هـ - 1285م)، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م.
- 92- الموجز في تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، دار الجليل، بيروت، ط1، 1985م.
- 93- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، منشورات مكتبة الأنجلو-مصرية، ط4، 1972م.
- 94- موسيقى الشعر العربي، د. محمد شكري عياد، دار المعرفة، ط1، 1968م.
- 95- الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، أبو عبدالله، محمد بن عمران المرزباني (ت 384 هـ)، تحقيق: محمد علي البجاوي، منشورات النهضة، القاهرة، 1965م.
- 96- ميزان الذهب، السيد احمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1961م.
- (ن)
- 97- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، جمال الدين أبي المحاسن يوسف بن تغري بردي الأتابكي (813 هـ - 874هـ)، وزارة الثقافة، اللجنة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، (د.ت.).
- 98- نحو المعاني، د. عبدالستار الجواري، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987م.
- 99- النقد الأدبي، احمد أمين، منشورات مكتبة النهضة، مصر، ط5، 1983م.
- 100- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973م.
- 101- نقد الشعر، لأبي جعفر، قدامة بن جعفر (ت 337هـ)، تحقيق: د. محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت.).
- (و)
- 102- الوافي بالوفيات، صلاح الدين، خليل بن أيبك الصفدي (ت 764هـ)، دار الفكر فرانز شتاينر بفسياد، ط2، 1394 هـ - 1974م.
- 103- الوسيط في الأمثال، لأبي الحسن بن أحمد بن محمد الواحددي (468هـ)، تحقيق: عفيف عبدالرحمن، مؤسسة الرسالة، دار الكتب الثقافية، 1395 هـ - 1975م.

الرسائل الجامعية :

- 1- البناء الشعري عن ابن زيدون، عمر إبراهيم خليل المحمدي - رسالة ماجستير بإشراف د. إنقاذ عطا الله العاني - كلية التربية - جامعة الانبار، 1417 هـ - 1996 م.
- 2- البناء الشعري عند السري الرفاء، رميض مطر حمد الدليمي، رسالة ماجستير، بإشراف د. حسن يحيى محمد رضا الخفاجي، كلية التربية، جامعة الانبار، 1416 هـ - 1995 م.
- 3- البناء الشعري عند الفرزدق، علاء الدين إبراهيم المعاضيدي، رسالة ماجستير، بإشراف د. ماهر مهدي هلال، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1413 هـ - 1993 م.
- 4- البناء الشعري عند كشاجم، ضياء عبدالرزاق أيوب العاني، رسالة ماجستير، بإشراف د. حين يحيى محمد رضا الخفاجي، كلية التربية، جامعة الانبار، 1417 هـ - 1996 م.
- 5- البناء الشعري عن مسلم بن الوليد، عباس رشيد وهاب الدرة، رسالة ماجستير، بإشراف د. هادي الحمداني، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1413 هـ - 1993 م.
- 6- البناء الفني في شعر المعتمد بن عباد الاشيلي، نادية محمود جمعة صيام، رسالة ماجستير، بإشراف د. إنقاذ عطا الله العاني، كلية التربية، جامعة الانبار، 1419 هـ - 1998 م.
- 7- الشاب الظريف حياته وشعره، محمد شاكر ناصر، جامعة الكوفة، 1999 م.
- 8- مستويات البناء الشعري عند الطخرائي، احمد عبدالله العاني، رسالة ماجستير، بإشراف د. حسن يحيى محمد رضا الخفاجي، كلية التربية، جامعة الانبار، 1418 هـ - 1997 م.

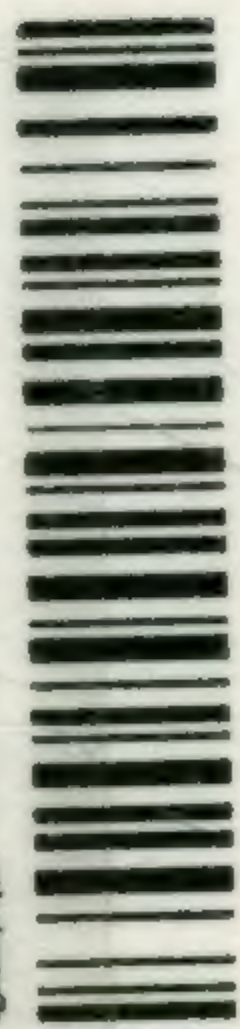
البحوث والدوريات :

- 1- ديوان الشاب الظريف نظرات... ومستدرك، الدكتور عباس هاني الجراخ، مجلة الدخائر - بيروت، العدد 13 - 14، السنة الرابعة، 1423 - 1424 / 2003.
- 2- رسالتان فريدتان في عروض الدوبيت، مالك بن المرحل 604 - 699 هـ، تحقيق هلال ناجي، بحث في مجلة المورد، مبح 3، العدد الرابع، 1975 م.
- 3- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، د. محمد فتوح احمد، بحوث من مهرجان المربد الشعري العاشر، بغداد، 1989 م.

مصادر أخرى :

- 1- مجموعة محاضرات ألقاها د. حامد مزعل الراوي، في مادة البلاغة والأسلوبية على طلبة الماجستير في قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة الانبار، 7 / 2 / 1998 م.

Bibliotheca Alexandrina



1241319



9 789957 572822



دار غيداء للنشر والتوزيع

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

خلوي : +962 7 95667143

E-mail: darghidaa@gmail.com

تلاخ العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله

تلفاكس : +962 6 5353402

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن